يوسف الشارونى

دراسات فى الأدب العربي المعاصر

وزارة الثقافة والارشاد القومى -
المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر

دراسات فى الأدب العربى المعاصر

كل عمـل فنى إيمان بخصوبة
الذهن البشرى والحياة البشرية
والعـالم المحيـط بهمـا .
وأعمـال كل فنـان تعبير
عن مدى هـذا الإيمـان .

يوسف الشارونى

دراسات فى الأدب العربى المعاصر

دراسات عن :

توفيق الحكيم
كامل كيلانى
نجيب محفوظ
فتحى غانم
سهيل أدريس
محمد مفيد الشوباشى
لطيفة الزيات
محمد كامل حسين
عبد الله الطوخى

إهداء

إلى

بدر الديب

المحتـــوى

كلمة

الصفحات التى يشملها هذا الكتاب ليست إلا نتيجة لهذا النوع من القراءة التى يمكن أن نسميها القراءة الإيجابية ، وهى القراءة التى يشترك فيها طرفان هما الموضوع المقروء والقارىء . فهناك من الكتب ما نقرؤه ثم ننساه بعد قراءته ، وهناك ما نقرؤه فنتحمس له ونحس أنه يجب على العالم أجمع أن يعرف وأن يقرأ هذا الكتاب ، وهو فى الوقت نفسه قد يثير لدينا أفكاراً خصبة بحيث يدفعنا أحياناً إلى كتابة عمل أقرب إلى الخلق الفنى منه إلى العمل النقدى ، كما أن تأثيره قد يطور أفكار القارئ وسلوكه ، وذكراه تبقى ماثلة زمناً طويلا قد يمتد حتى نهاية العمر . أما الكتاب الذى لا يخصب أفكارنا ، فليس من الضرورى أن يكون كتاباً تافها ، فربما كان السبب منا ، كأن لا يدخل موضوع الكتاب فى دائرة اهتماماتنا .

ولست أزعم أنى ناقد ، أو أن هذا الكتاب يشمل دراسات نقدية ، اللهم إلا إذا فهمنا النقد بأوسع معانيه ، وهو تذوق العمل الأدبى والاستجابة له بطريقة إيجابية لتعريف الآخرين

به وبنواحي الضعف والقوة فيه . ومع ذلك فأنا لم أقدم فى هذا الكتاب عملا فنياً واحداً أعتبره من وجهة نظرى تافهاً أو ضعيفاً ، ذلك أنى لست أستطيع أن أتحمس لعمل مفكك حتى أوضح للآخرين نواحي ضعفه ، وهو ما يستطيع الناقد المحترف أن يفعله ، كما أنى لم أقدم كل من تحمست لهم فهم أكثر من أن يستوعبهم كتاب ، إنما هى نماذج تناولتها بطرق مختلفة : فحينا قمت بدراسة الكاتب نفسه من خلال أعماله ، وحيناً تناولت العمل الفنى نفسه ، ولكنى افترضت فى كل الأحوال ألا يكون القارئ قد أطلع على النص أو النصوص الأصلية،فحاولت أن أقدمها له خلال عرضى لوجهة نظرى .

ولم تكتب هذه المحاولات مرة واحدة ، بل على فترات متباعدة خلال خمسة عشر عاماً ، ولا شك أن تفكير الإنسان يتطور خلال مثل هذه الفترة الزمنية ، لا سيا إذا كانت هذه الفترة من حياته فى سن مبكر نسبياً يجعله أكثر مرونة أو أقل استقراراً .

وبتتبع تاريخ كتابة هذه المحاولات — وهو غير ترتيب نشرها فى هذا الكتاب — اتضح لى أنه من خلال قراءاتى وكتاباتى فى هذه الفترة وجدتنى أطبق منهجاً — أخذ يتكشف لى شيئاً فشيئاً — فى تذوقى لما أقرأ من أعمال أدبية حتى أصبحت أطبقه عن وعى فى محاولاتى الأخيرة .

لقد وجدت أن أغلب نقادنا ، على مختلف اتجاهاتهم ، حين يتصدون لنقد عمل فنى ، يعالجونه معزولا عن بيئته الأدبية التى غذت أصوله ، وكأنما هو نبات شيطانى، بينما هو فى الواقع ليس إلا ابن بيئته ؛ وربطه بهذه البيئة يتم — فى رأيى — بخطوات ثلاث :

أولها : بيان موضع العمل الفنى من التاريخ الأدبى للمؤلف نفسه . . هل هناك بذور للعمل الفنى فيما سبقه من أعمال . . . بذور الأسلوب أو الموضوعات أو الشخصيات . . وقد سبق أن نبه إلى هذه الدعوة الأستاذ توفيق الحكيم فى مقدمته لمسرحيته « أوديب » منذ زمن بعيد . وهذه الخطوة من شأنها أن توضح ما إذا كان للكاتب فلسفة أو وجهة نظر يلتزمها فى كتاباته ، وما تحقق فيها من تطورات روحية وفكرية وتعبيرية .

وثانيها : بيان مكانة العمل الفنى بالنسبة للأعمال الفنية المشابهة فى أدبنا المحلى ، ودلالة هذا التشابه فنياً وجمالياً إذا شئنا ، وموضوعياً واجتماعياً إذا شئنا ، أو هما معاً . وهذه الخطوة من شأنها أن توضح ما إذا كانت لدينا مدارس أدبية وما هى اتجاهاتها الرئيسية .

وأخيراً : بيان مكانة العمل الفنى بالنسبة للأعمال الفنية فى الأدب العالمى ، ان كان هناك مجال لذلك ، وهذه الخطوة من شأنها أن توضح مدى صلتنا بالتراث العالمى من ناحية ، ومدى

أصالتنا الأدبية من ناحية أخرى ، كما أنها تيسر الطريق لعلماء الأدب المقارن .

فكل عمل أدبي ليس إلا خلية من خلايا الحركة الأدبية ، وعزله عن هذه الحركة لا يؤدى إلا إلى عدم التعرف الكامل عليه ، وعلى مكانته الفنية الحقيقية .

وقد وجدت أن هذا الاتجاه يتطلب بذل مجهود أكبر مما يبذل عند مجرد الاقتصار على العمل الأدبي الذى أمامنا ، وأن تحقيقه يتطلب مراجعة أعمال الكاتب ومتابعة الإنتاج المحلى فضلا عن الإحاطة الشاملة بالتيارات الرئيسية فى العالم . لكننى وجدت أننى أستطيع بفضله أن أكون أكثر تذوقاً للعمل الأدبي ، كما أن انتهاجه يجعل دراساتنا الأدبية أكثر حيوية ووضوحاً ، ويمدها بشرايين جديدة ودم جديد لا ينفد منبعه ؛ كما أنه يهب أدبنا النظرة الشاملة ، ويجعل منه كلا متكاملا .

واتضح لى كذلك أن هناك سبيلين للتذوق الأدبي — وربما للتذوق الفنى بوجه عام — أما السبيل الأول فهو الذى يلجأ إليه الناقد حين يستطيع بثقافته وذكائه وخبرته أن يحلل العمل الفنى موضوعياً وأن يصل إلى نتائج عقلية مرضية . أما السبيل الآخر فحين يعشق المتذوق — ولا أقول الناقد — العمل الأدبي كما يعشق الصوفى الله ، فيداوم على تأمله ويعيد النظر فيه

ويعايش كل ما يتعلق به على النحو الذى ذكرناه سابقاً : ما كتب عنه وما كتب مثله وما يذكره به . فبالإضافة إلى ما يتمتع به المتذوق من ثقافة ودربة ، فانه ما يلبث أن يصبح « عارفاً » بالعمل الأدبى ، بل إنه يحصل على ثقافته ودربته أثناء « سلوكه » هذا السبيل ، حتى يكشف له العمل عن أسرار لا يبوح بها إلا لمستحقها . فصداقتنا للعمل الأدبى تتيح لنا « الوصول » إلى ما لا يمكن الوصول إليه بأية وسيلة أخرى . وهكذا تضيق المسافة بين العمل الفنى وتذوقه بحيث ينتميان فى النهاية إلى عملية واحدة هى عملية « الابداع الفنى » .

وحين اتضحت خطوط هذا المنهج وجدتنى بين أمرين : فأنا من ناحية أحاول أن أطبقه بحيث يكشف عن نفسه ولا أكشف عنه ، ومن ناحية أخرى خيل إلى أنى أصرخ بصوت عال فى بعض المحاولات .

ولعل الحصول على هذا المنهج هو الذى برر لهذه المحاولات جمعها فى كتاب . فهو وان لم يكن محققاً فيها جميعاً ، إلا أنها توضح السبيل الذى سلكته حتى اتضحت خطوطه فى النهاية .

وليس المهم الدعوة إلى الالتزام بهذا المنهج ، بقدر دعوة نقادنا إلى التزام المنهجية عن وعى فى نقدهم ، وبحيث تفضى هذه المنهجية إلى نتائج أبعد من مجرد النظر فى العمل الأدبى الذى يتناوله الناقد .

أول سبتمبر ١٩٦٤

توفيق الحكيم
ودوره في الأدب العربي الحديث

توفيق الحكيم رائد من رواد نهضتنا الثقافية المعاصرة ما فى ذلك شك ، فهو من هؤلاء الذين عملوا بدأب وجهد فى ميدان الأدب والفن . يقول توفيق الحكيم : إن الظروف الأدبية فى مصر ألقت على كاهله واجب فتح نوافذ متعددة فى مختلف الجهات . . ولذلك تعدد إنتاجه ما بين القصة الطويلة فى الأحياء الشعبية مثل عودة الروح ، أو الريفية مثل يوميات نائب فى الأرياف ، أو الاجتماعية مثل الرباط المقدس ، أو الفكرية مثل عصفور من الشرق ، وما بين التمثيلية من فصحى وعامية وذهنية وفكاهية وغير ذلك[1] وهذه هى الضريبة التى

---

* فبراير ١٩٥٨ .

(١) حديث فى مجلة روز اليوسف العدد ١٥٠٨ بتاريخ ١٠ مايو ١٩٥٧ ص ٢٥ .

دفعها توفيق الحكيم — كما دفعها طه حسين والعقاد وغيرهم — باعتباره رائداً من رواد الثقافة المصرية فى العصر الحديث .

من أجل هذا يمكن أن نقوم بدراسة توفيق الحكيم من زوايا مختلفة ، يمكننا أن ندرس دوره الذى قام به كأديب فنان ، أو كناقد اجتماعى ، أو كمصلح سياسى أو ندرس دوره كمفكر . أما أنا فسأنبه فى كلمتى هنا إلى توفيق الحكيم الأديب الفنان .

يقول الحكيم فى كتابه زهرة العمر : لقد كانت فجيعة لأبى المسكين أيام كان يسمع ويرى أنى أنسى صفتى كمحام وأنحشر فى زمرة الممثلين ، أو أولئك الذين يسمونهم عندنا المشخصاتية . والحق أنهم فى مصر ليسوا بعد من الطوائف المحترمة . لقد كان ملحن رواياتى كامل الخلعى يجلس معى على قارعة الطريق يدندن ويلحن وهو عارى القدمين إلا من قبقاب خشبى . . تلك كانت بدايتى الفنية[1].

هذا هو الجو الفنى والأدبى الذى واجهه توفيق الحكيم فى فجر نشأته بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى . فحتى ذلك الوقت لم تكن المسرحيات المؤلفة بالعربية تدخل فى باب الأدب والفكر بعكس الأمر فى المقالة والقصيدة ، ولذلك عندما أخرج شوقى مسرحياته الشعرية لم ينظر إليها الأدباء إلا باعتبارها شعراً جيداً .

---

(١) زهرة العمر : دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص ١٨ .

فى ذلك الوقت كتب توفيق الحكيم أربع كوميديات لمسرح عكاشة هى : المرأة الجديدة ، وخاتم سليمان ، والعريس ، وعلى بابا . وقد تم تأليفها وتمثيلها ما بين عامى ١٩٢٣ ، ١٩٢٦ . وكانت هذه المسرحيات الأربع من ذلك النوع الذى كان يتمشى مع المسرح فى ذلك الوقت والذى لم يكن هناك من يعترف به كأدب . ولا بد أن توفيق الحكيم لاحظ انقطاع الصلة بين مسرحياته تلك وبين العالم الأدبى المحيط به فى ذلك الوقت . وعندما سافر إلى أوربا وعاد منها فى عام ١٩٢٨ كان قد عكف على دراسة المسرح الأوربى وأدرك قيمة المسرحية باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من تاريخ الآداب الأوربية منذ عصر الإغريق .

وقد كتب توفيق الحكيم فى مقدمته للمسرح المنوع يقول : إن أى مؤلف مسرحى معاصر لنا ، وينتمى إلى أى أدب أوربى يعمل اليوم وقدمه مستقرة ، فوق تجارب ألفين من السنين . . ينقلها جيل إلى جيل مع ما ينتجه كل جيل وما يبدعه ، كأنها سلسلة فكرية متصلة تحمل كل الأنواع والاتجاهات والابتكارات ، وتحاول حل العقد والمشكلات الفكرية والفنية واللغوية والأدبية . . أما فى بلادنا ولغتنا وأدبنا فميدان التأليف المسرحى ضيق محدود ، لأن أدبنا العربى لم يعترف بالأدب المسرحى قالباً أدبياً إلى جانب المقامة والمقالة إلا منذ سنوات قلائل .

وهكذا قام توفيق الحكيم « برحلته القلقة فى كل الجهات » فاستلهم المسرح الإغريقى والكتاب المقدس والقرآن وألف ليلة وليلة وحياتنا المعاصرة .

وأهم مؤلفاته التى أثارت جدلا هى مؤلفاته المعروفة باسم المسرح الذهنى والخاصية الأولى للمسرح الذهنى كما يصفه توفيق الحكيم هو أنه المسرح الذى يقيمه داخل الذهن ويجعل فيه الممثلين أفكاراً تتحرك مرتدية أثواب الرموز . فمسرحية شهر زاد ترمز إلى أن الإنسان لا يرى فى الآخرين إلا نفسه. فشهر زاد تمثل أية قمة براقة تتجه إليها وتتهالك عليها مطامع الإنسان ، والملك شهريار يمثل الفكر فلا يرى فى شهر زاد إلا أنها عقل كبير ، ووزيره قمر يمثل العاطفة فلا يرى فى شهر زاد إلا أنها قلب كبير ، والعبد يمثل الشهوة فلا يرى فى شهر زاد إلا أنها جسد جميل . ومسرحيته بجماليون صراع بين الفن والحياة . وأوديب صراع بين الواقع والحقيقة . ومسرحيته أهل الكهف صراع بين الزمن والقلب ، والماضى والحاضر ، والفردية والجماعية .

ولا شك أن لثقافة توفيق الحكيم العربية من ناحية ، ولثقافته الأوروبية واطلاعه على المسرح الفلسفى من ناحية أخرى أثره فى تكوين المسرح الذهنى لديه . أما توفيق الحكيم فإنه يبرر التجاءه إلى هذا اللون من المسرحيات بأنه أراد أن

يعمل على إدخال المسرحية كقالب أدبى معترف به فى الأدب العربى . وأنه فى سبيل الوصول إلى هذه الغاية وجد أنه لا بد من إدخال التفكير الفلسفى كأساس من أسس المسرحية لأن الأدب العربى النثرى كان قد تخلص من السجع واتجه إلى المادة الفكرية ، فكان العقاد يكتب عن المفكرين الإنجليز وطه حسين يكتب فى تحليل التاريخ الأدبى . وعن طريق المسرح الذهنى جعل توفيق الحكيم أدباء اللغة العربية يعترفون بالحوار قالباً أدبياً ، وفى الوقت نفسه خلص مسرحه من الاعتماد أساساً على المواقف المضحكة أو المبكية التى كانت تعتمد عليها المسرحيات المؤلفة بالعربية حتى ذلك الوقت(١).

هذه هى الخاصية الأولى للمسرح الذهنى عند توفيق الحكيم . أما الخاصية الثانية فيعبر عنها قول توفيق الحكيم بأنه لم يفكر عند كتابته هذه المسرحيات فى ظهورها على المسرح الحقيقى . وهو يقرر ذلك فى أكثر من مكان . ويعلل هذه الخاصية الثانية بظروفه التاريخية التى ألف فيها ، فقد عاد من أوربا فوجد أن المسارح تختفى من القاهرة مثل مسرح عكاشة ، ومسرح منيرة المهدية ، فألف لمسرح غير موجود أى أن تمثيلها من فرقة معينة وعلى مسرح معين فى تاريخ معين لم يكن أمراً محدداً واضحاً أمامه . وهو يقول فى ذلك إن همه

(١) حديث خاص بين توفيق الحكيم وكاتب المقال .

كان أن يفصل مسرحياته عن المسرح ويلحقها بالأدب « لأن الأدب فى بلادنا أكثر استقراراً واستمراراً وارتفاعاً . فدفعت بمسرحياتى إلى المطبعة متجاهلا المسرح - الذى كان وقتئذ فى حالة احتضار حقيقى - وكان لى ما أردت من إيجاد جمهور للمسرحية المطبوعة يطالعها فى كتاب باعتبارها أثراً فنياً مستقلا بذاته »[1].

ويبدو أن إدخال المسرحية كقالب أدبى معترف به فى الأدب العربى ، واحتضار المسرح فى ذلك الوقت لم يكونا السببين الوحيدين لظهور المسرح الذهنى عند توفيق الحكيم بل إن النظر إلى التشخيص كمهنة حقيرة كانت سبباً ثالثاً ، ففى كتابه زهرة العمر يتحدث توفيق الحكيم عن إحدى تمثيلياته فيقول : إن وضعها للتمثيل لم يخطر له على بال ، « إن كلمة التشخيص التى عرضتنى للاهانة فى بدايتى الأدبية ما زالت ترن فى أذنى . . كلا . . بل هدفى الأول هو أن أجعل للحوار قيمة أدبية بحته ليقرأ على أنه أدب وفكر »[2]

ويورد إسماعيل أدهم سبباً نفسياً خاصاً بطبيعة توفيق الحكيم ، يرى أنه هو الذى أدى إلى وجود المسرح الذهنى عنده ، فاسماعيل أدهم يعلن فى الدراسة التى كتبها عن توفيق

---

(١) مجلة الآداب ، بيروت ، يوليو ١٩٥٣ ، ص ٢٠ .

(٢) زهرة العمر ، ص ١٧٨ .

الحكيم أنه لا يؤمن بالرأى القائل بوجوب فصل حياة الفنان الخاصة كى يتسنى الحكم على قيمة آثاره ، ذلك لأن وظيفة النقد عنده هى الكشف عن المقدمات التى أثارت النتيجة — أى الكشف عن شخصية الفنان الذى أنتج العمل الفنى — وهو يقول إن حياة التجرد التى عاشها الأستاذ توفيق الحكيم جعلته ينظر إلى العالم نظرة مجردة « ترجع بالعالم المنظور إلى ما وراء المنظور ، ومن هنا كانت الغيبية فى الاتجاه الذهنى عند الأستاذ توفيق الحكيم . ومن هنا جاءت اليقظات الرمزية فى فنه ، وهى رمزية مستنزلة من عالم المعانى »[1].

وفى موضع آخر يقرر إسماعيل أدهم أن هذه الرمزية التى يقوم عليها المسرح الذهنى ترجع إلى أن مخيلة الحكيم دائماً فى شرود « ومثل هذا الشرود والتيه يجعل من الصعوبة بمكان أن يدرك الإنسان الأشياء إدراكاً صحيحاً منطقياً سليما ، وتكون نتيجة ذلك أن يرى العقل الأشياء تتأرجح على خضم الرموز ، وعلى هذا الوجه يمكن تفسير المنحى الرمزى فى فن الأستاذ الحكيم »[2].

ويمكننا أن نقرر مطمئنين النقاط الآتية :

أولا : إن توفيق الحكيم أول من ألف فى اللغة العربية

---

(١) إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجى : توفيق الحكيم، دار سعد مصر، القاهرة ، ١٩٤٥ ، ص ١١٢ — ١١٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٣٦ .

مسرحيات تدور حول مشكلة تدخل فى نطاق الموضوعات الفلسفية والفكرية .

ثانياً : أنه أول من طبع تمثيلياته فى تاريخ الأدب العربى قبل تمثيلها وخلق لها جمهوراً قارئاً لا علاقة له بالمسرح ، فى حين أن شوقى مثلا لم يطبع تمثيلياته إلا بعد أن عرفها الجمهور .

ثالثاً : وبذلك جعل من الحوار أسلوباً أدبياً معترفاً به فى اللغة العربية إلى جانب السرد والشعر . يقول فى زهرة العمر : تسألنى عن الرواية التى حدثتك عنها فى رسالتى السابقة إنها ليست عصرية ولا تاريخية ولا حتى تمثيلية حقيقية . . بل . . بل . . لست أدرى ربما كانت عملا فنياً يقوم على الحوار لا أكثر ولا أقل . حوار أدبى للقراءة وحدها[1].

ولهذا أصبح من الطبيعى أن نجد الصحف تنشر اليوم للكتاب فصولا تمثيلية لها قراؤها وهو ما لم يكن ممكناً من قبل وما كانت الصحف لتقبل نشره ، ولكن الحكيم يعود فيعترف بأن تحرر المسرحية فى نطاق الكتاب وبيئة الأدب كان على حساب نهضة التمثيل داخل المسرح فى مصر[2].

وعلى أية حال لقد استطاع الحكيم أن يطوع الحوار باللغة العربية للذوق المصرى العام وقد مضى يجرى تجاربه على

---

(١) زهرة العمر ، ص ١٧٧ .

(٢) الآداب ، يوليو ١٩٥٣ .

الحوار بحيث يجمع بين مزايا الفصحى والعامية ، وكانت آخر محاولة له فى ذلك هى مسرحية الصفقة حيث أجرى على لسان أشخاصها لغة يمكن قراءتها قراءتين : إحداهما بحسب النطق الريفى ، والأخرى بحسب النطق الفصيح .

رابعاً : إن توفيق الحكيم استخدم الحوار ليحل محل النكتة اللفظية فى الفكاهة ومحل اللفظ المثير فى الدراما بل محل المفاجأة الحركية للأشخاص على المسرح . وقد كان المسرح المؤلف باللغة العربية قبل ذلك لا يعتمد فى أغلبه على الحوار كأساس له ، فالمسرح الفكاهى كان يعتمد على النكتة والصورة الكاريكاتورية ، والمسرح الدرامى كان يعتمد على المواقف العنيفة المثيرة . يقول الحكيم فى تذييل له بالصفقة : فالمسرحية التى اعتاد جمهورنا التصفيق لها ، إما أن تكون مضحكة مغرقة فى الاضحاك ، بالنكات اللفظية ، والتحركات المفتعلة والشخصيات الكاريكاتورية ، وإما أن تكون مبكية غاية الإبكاء ، بالكلمات المفجعة الجوفاء ، التى تستجدى الدموع والتأثر السريع مجرد استجداء . وفى الحالين نحن بعيدون عن المسرح الحقيقى . فاذا استطعنا أن نستدرج جمهورنا ونجعله يعتاد تذوق النوع الطبيعى الذى لا يهدف إلى إضحاك أو إبكاء ذلك النوع الذى يعرض عليك الحيـــاة فى حقيقتها والأشخاص فى واقعهم . . فان هذه التجربة قد تملؤنا أملا فى المستقبل .

ولكن بعض النقاد أخذوا عليه أنه يلجأ فى سبيل ذلك إلى نوع من المقابلات الذهنية أو اللفظية الذكية البعيدة عن الحوار الواقعى ، ولكنه يدافع عن ذلك قائلا إن حوار شكسبير مثلا لا يجرى على منطق الحديث الواقعى بين الناس فى الحياة ، إنما هو يجرى على منطق الشعر ، فهو لا يتسلسل بنظامه الطبيعى فى الحياة الواقعية ، ولكنه يتسلسل بنظامه الطبيعى فى حياة المعانى النفسية ، فهو يقفز قفزات ويعبر فجوات ويستعين بالكلمات المضيئة والحكم البليغة والصور اللامعة ليصل فى صفحات قليلة إلى أغوار النفوس الإنسانية وأسرار الطبائع البشرية ، فهو مؤلف واقعى الهدف شاعرى الأسلوب ، على عكس موليير الذى نجده واقعى الهدف واقعى الأسلوب لأن حواره يتسلسل دائماً بنظامه الواقعى فى الحياة ويجرى الحديث بين أشخاصه ، كما يجرى فى الحياة العادية . أما جيته فى فاوست فهو لا يعنيه أن يظهر أشخاصاً إنسانية تعيش فى محيطها الإنسانى ، ولا تهمه مآسى البشر ولا ملاهيهم ولا مجتمعهم ولا حياتهم ومشاغلهم فى ذاتها ، ولا من حيث هى ، إنما الذى يهمه فى قصته هذه هو علاقة الإنسان بما هو أعلى ، هنا إذن مجال الفكر والشعر ، وهنا نجد أسلوب الحوار عند جيته لا يتسلسل طبقاً لنظام واقعى ، ولكنه يجرى محمولا على أكتاف الفكر مرة وعلى أجنحة الشعر مرة أخرى ، فهنا مؤلف فكرى الهدف شاعرى الأسلوب . ونخلص من هذا

التحليل إلى قول الحكيم : فأداة المسرحية – أى الحوار – يختلف لونها وطبيعتها وروحها وطريقتها باختلاف طبيعة الفنان وطبيعة العمل الفنى »[1].

خامساً : إن توفيق الحكيم هو الذى شق للمسرح المصرى طريقه إلى الخارج ويكفى فخراً أن نعلم أن الممثل الإنجليزى الشهير جون جيلجود الذى تخصص فى أدوار شكسبير مع لورانس أوليفيه قام بتمثيل دور شهريار فى مسرحية شهر زاد . أما فى مصر فلم تمثل له الفرق المصرية حتى عام ١٩٦٣ إلا ثمان من مسرحياته هى أهل الكهف ، وسر المنتحرة ، واللص وصندوق الدنيا والأيدى الناعمة ، وإيزيس والصفقة والسلطان الحائر وهو يعلل ذلك بضعف التمثيل عندنا وعدم استقرار الفرق التمثيلية ، ولهذا فهو يقترح أن تولى الحكومات العربية اهتماماً جدياً بالمسرح فتنشىء مسارح صغيرة كأنها جامعات لها نظام مستقر وبرنامج جدى يحوى روائع الآثار الرفيعة والعالية . . وفى هذه البيئة الفنية الجدية يتربى جيل من الفنانين المثقفين والمؤلفين الممتازين والنظارة المستنيرين المتذوقين وبهذا تساير المسرحية الرفيعة المسرح الرفيع[2]ويوم يقبل الجمهور المصرى على مسرحيات جوته وتشيكوف وبيراندللو وبرنارد

---

(١) فن الأدب ، مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٥٠ ، ص ١٤٩ .

(٢) حديث فى مجلة الآداب البيروتية ، يوليو ١٩٥٣ .

شو يوم يقبل على مسرحياته ، وهو يقدر أن ذلك اليوم سيأتى بعد ربع قرن وهو ليس زمناً طويلا فى حياة الشعوب[1] .

وهو فى موضع آخر يقول « إن اختلاف البيئات فى مجتمع واحد وعصر واحد قد يجعل للأثر الواحد حياتين مختلفتين ، ولأضرب هنا مثلا بتجربتى الخاصة ، فأقول ملاحظاً إن مسرحيات مثل « أهل الكهف » و « شهر زاد » و « سليمان الحكيم » . . الخ قد استطاعت أن تحيا بعض الحياة فى الكتب ولكنها لم تستطع الحياة حتى الآن فوق مسرحنا العربى . . مما جعلنى يوماً أعتقد أنها لم تكتب إلا لتنشر فى كتب ، إلى أن نقلت إلى لغات أجنبية وأطلعت على بعض تقارير متحمسة لبعض رجال المسرح الأوربى عن صلاحيتها هناك لحياة التمثيل فسألت نفسى : أتراه اختلاف البيئة الثقافية لدينا بين قراء الكتب الأدبية ورواد المسارح العامة ، ذلك الاختلاف المتسع الشقة حتى الآن ، هو الذى يجعل لمثل هذه الأعمال هاتين الحياتين المختلفتين ؟[2] .

سادساً : ويعتبر توفيق الحكيم أول من أدخل عنصر التراجيديا بمعناها الإغريقى القديم فى موضوع عربى إسلامى ، التراجيديا بمعنى الصراع بين الإنسان وبين قوى خفية فوق

---

(١) حديث فى صحيفة الجمهورية بتاريخ السبت ٢٦ مايو عام ١٩٥٦ .

(٢) فن الأدب ، ص ٣٢٢ — ٣٢٣ .

الإنسان ، وهو يقول فى ذلك مشيراً إلى أهل الكهف : « وحرصت على أن يكون منبعى لا أساطير اليونان بل « القرآن » فان المقصود عندى لم يكن مجرد أخذ قصة من الكتاب الكريم ووضعها فى قالب تمثيلى ، بل كان الهدف هو النظر إلى أساطيرنا الإسلامية بعين التراجيديا الإغريقية ، هو إحداث هذا التزاوج بين العقليتين والأدبين »[1].

ويقارن بينه وبين شوقى قائلا : « من الميسور أن يلاحظ الباحث أن شوقى فى رواياته التمثيلية لا صلة له على الاطلاق بالإغريق ، فهو يمضى فيها على نهج شعراء المآسى الفرنسيين ناسجاً موضوعاتها هو أيضاً حول التاريخ والحب كما فى « مصرع كليوباترة » و « مجنون ليلى » ولا جدال فى أن الصراع بين عاطفة وعاطفة أو بين إرادة وإرادة أيسر أنواع الصراع إخراجاً أمام النظارة . . من ذلك تتبين الصعوبة فى أن نبرز روايات يدور فيها الصراع بين فكرة وفكرة على مسرح آخر غير مسرح الذهن ، ولكن هذا المسرح الذهنى لا بد منه ما دامت هنالك موضوعات لا محيص من إبرازها ، تقوم على أفكار مجردة وأشخاص غير مجسدة ، فالصراع بين الإنسان وبين القوى الخفية التى هى أكبر من الإنسان : مثل الزمن أو الحقيقة أو المكان . . الخ ، لا يمكن تجسيده حتى

---

(١) مقدمة الملك أوديب ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ص ٣٨ – ٣٩ .

يلائم المسرح المادى ، إلا إذا لجأنا إلى طريقة التجسيد الوثنية التى لجأ إليها « أشيل » مثلا عندما جعل « القوة » و « العنف » و « البحر » أشخاصاً قائمة تتكلم ، وهو أمر لا أظن العقلية العربية الإسلامية تسيغه ، وهى التى جردت الله من كل تجسيد ، وأجبرت ذهنها على قبوله متمثلا فى « الفكرة » وحدها عارية منزهة عن كل غلاف كثيف خارجى[1] .

ويوضح توفيق الحكيم ارتباط ما يسميه بالمسرح الذهنى لديه بإدخال عنصر التراجيديا الإغريقية فى مسرحياته قائلا : أمام هذه الآراء قام الناقد « تيبودية » يقسم المؤلفين المسرحيين فئتين : فئة تتخذ الحياة الإنسانية ذاتها موضوع حركتها ونشاطها ، وفئة تجعل من تلك الحياة نغمة فكرية تلعب بها ، فئة تصور حركة الآدميين فى الحياة ، وفئة تصور تفكير الآدميين فى الحياة والفئة الأولى فى رأيه هى التى يسهل عرضها على المسرح « المادى » وهو يدخل فيها شكسبير على الرغم من أنغامه الفكرية فى بعض رواياته . أما عن الإغريق فهو يدخل سوفوكل وإيروبيد . بينما الفئة الثانية يدخل فيها أشيل . نخرج من كل هذا على أن موضوع المسرحية هو الذى يحدد دائماً نوع المسرح . فاذا قامت الرواية على حركة الآدميين كان مكانها المسرح « المادى » وإذا قامت على حركة الفكر كان

(١) المرجع السابق ، صفحات ٤٠ - ٤١ .

مكانها المسرح « الذهنى »[1] .

سابعاً : كما أدخل توفيق الحكيم عنصر التراجيديا الإغريقية فى الموضوعات الإسلامية فأنه استلهم أيضاً مصر الفرعونية فى كثير من أعماله لا سيما فى فكرتها عن البعث التى نجدها تتردد بل وتسيطر على أولى أعماله ، وهى « عودة الروح » وعلى أعماله الأخيرة مثل « إيزيس » ، كما أن « أهل الكهف » ، تقوم على أساس فكرة البعث ، يقول الأستاذ أحمد عبد الرحيم مصطفى فى دراسته عن توفيق الحكيم « إننا نجده يستلهم مصر القديمة فى تراثها وفكرتها عن البعث : البعث فى هذا العالم وعلى هذه الأرض وهو يحاول فى هذا المضمار أن يثير وعياً من ناحية مطمورة فى لاشعورنا طواها الزمن طياً . . خاصة بعد الفتح العربى . فان مصر الفرعونية لم تمت بفتح الفرس أو الإسكندر أو تحت حكم البطالسة والرومان أو بانتشار المسيحية ، هذه الأحداث التى توالت على مصر لم تمح فرعونيتها محواً تاماً ، فاللغة القبطية التى كان يتكلمها أهلها قبل الفتح العربى – وهى التى كانت بحروف يونانية – إنما هى مصرية ، وبالفتح العربى جاء حادث خطير أقام فجوة عميقة بين ماضى مصر وحاضرها ومستقبلها ، فجوة بين الحضارة الفرعونية والحضارة العربية

---

(١) المرجع السابق ، صفحات ٤١ – ٤٢ .

الإسلامية ، فقد انتشر الدين الإسلامى وانتشرت اللغة العربية وطوانا الزمن طياً فى كيان واسع لا يلقى بالا إلى الاحساس الوطنى بقدر ما يعنيه صالح الدولة العامة و « الدين العام » و « اللغة العامة » ، وهنا فقط اندثرت مصر القديمة الفرعونية ، وحلت محلها مصر الإسلامية وأصبحنا لا ننظر إلى الحضارة الفرعونية كمبعث للوحى والالهام بقدر ما ننظر إلى الحضارة الإسلامية . فتاريخ العرب لا يزال حياً فى ذاكرتنا ، وهو يكون جزءاً من تقاليدنا القومية . أما تاريخ الفراعنة فقد دفن ، فهو بالنسبة إلى معظمنا تاريخ ميت . . أما الحكيم فانه يحاول أن يبعث هذه الفترة الزاهية ، ويحلها منا المحل الملائم فى إطار الحضارة الشرقية العامة . فاذا كان فى « عصفور من الشرق » يصور شعور محسن الشرقى الذى ذهب إلى الغرب طلباً للعلم ، فانه فى « عودة الروح » يصور شعور المصرى الذى ينقب عن منبع ميراثه الثقافى والروحى فى رواسب الآلاف من السنين الكامنة فى ضمير مصر وريفها وأهلها الصادقين ، والذى يعتز بأصالة الشعب المصرى ، ويردد ألفاظه المباهية بعراقته وحضارته[1]» .

ويحق لتوفيق الحكيم أن يتساءل الآن : هل تراه استطاع بهذا المجهود الذى بذله أن يؤثر فيمن جاء بعده من الأدباء فى

---

(١) أحمد عبد الرحيم مصطفى : توفيق الحكيم ، أفكاره وآثاره ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ، ص ٤١ – ٤٣ .

ميدانى القصة والمسرح ؟ إنه يفتقد تأثيره المسرحى فى كتاب الجيل الجديد رغم كثرة ما كتبه فى المسرح . أما قصصه القليلة التى كتبها فإنها أكثر عزاء له ، فربما وجد فى روايات نجيب محفوظ تطويراً لما بدأه فى عودة الروح ، وربما وجد فى قصص إحسان عبد القدوس امتداداً للرباط المقدس ، وربما وجد فى الأرض لعبد الرحمن الشرقاوى أثراً من آثار يوميات نائب فى الأرياف .

ولا شك أن توفيق الحكيم أقر فى الأدب المصرى — إلى جانب المسرح الذهنى — قوالب أخرى مثل اليوميات كما فى يوميات نائب فى الأرياف ، ومثل الرسائل والاعترافات كما فى زهرة العمر والرباط المقدس.وإن كنا لا ننسى الأيام لطه حسين .

إن توفيق الحكيم يختم مقدمة مسرحه المنوع قائلا : ربما كنا جيلا مضحياً بنفسه ووقته فى سبيل رحلة مستحيلة ، دفعه إليه الهلع من منظر الفجوة المظلمة ، فانطلق يكتب ويكتب ويسود الورق ويملأ الصفحات بظلام المداد فيما لا جدوى منه ولا نفع . . من يدرى ؟

اللهم . . . لو كانت السنوات الثلاثون قد ذهبت عبثاً فاغفر لنا حماقتنا ، وحسن نيتنا ، والهمنا — فيما بقى لنا من عمر — بعض الصبر على ما ابتلينا به ، وما قدمت أيدينا .

كامل كيلانى
وجهوده لتثقيف أطفالنا وإمتاعهم

« شمشون غلب الثور والنمر والتمساح ، غلب الفيل والأسد والكركدن . غلب الجميع ، وغلبه الزعل كما غلبته الحيلة . غلبه حب الإنتقام كما غلبه مكر دليلة . جسم شمشون أقوى جسم . عقل شمشون أصغر عقل . إرادة شمشون أضعف إرادة . . مسكين شمشون غلبه الغيظ ، فهو مجنون ، زحزح أعمدة القصر بيديه ، وهد القصر عليهم وعليه . أعمدة القصر وقعت وسقفه وحيطانه . والقصر تهدم ومات سلطانه مات أعداء شمشون . ومات شمشون » .

هذه هى نهاية إحدى القصص التى كتبها الأستاذ كامل كيلانى من حوالى مائة وخمسين كتاباً ، قدمها لأطفالنا وشبابنا

---

* مارس ١٩٥٨ .

خلال أكثر من خمسة وثلاثين عاماً . وهذه القصة — كما نرى من نهايتها — ليست مجرد ترديد مبسط لقصة شمشون ودليلة المعروفة ، بل نحن نجد هنا أن شمشون يجرد من بطولته ، ولم يعد إلا قوة جسمية مجردة من القوة العقلية يغلبه الغيظ والحيلة والمكر ، وتبتعد عن عين الأطفال فى النهاية تلك العبارة الخطرة لو عرفوا الطريق إليها وهى « على وعلى أعدائى يا رب » .

ومنذ حوالى ربع قرن ، وفى السادس من ديسمبر عام ١٩٣٤ على وجه التحديد ، أقيم حفل تكريم بقاعة يورت التذكارية للأستاذ كامل ، واجتمع فى هذا الحفل أدباء من مختلف البلاد العربية والإسلامية يشاركون فى تكريمه . ومن الغريب أن الوحدة العربية التى نحققها اليوم — وبين مصر وسوريا بالذات — تحققت فى هذا الحفل ، ذلك لأن الزعيم السورى الشهيد الدكتور عبد الرحمن شهبندر وقف يومها يتحدث ، وكان موضوع حديثه « مكتبة الأطفال والوحدة العربية » . ومما قاله فى حديثه أن الأستاذ كيلانى أخذ على عاتقه أن يخدم مبدأين هما « خدمة الأطفال بتغذية أدمغتهم بالمادة السائغة التى يحسنون هضمها ، وخدمة الناطقين باللغة العربية بالسعى لجمع شملهم على مائدة الأدب » . ويستطرد الدكتور شهبندر قائلا هذه الكلمات التى كأنما قيلت بالأمس القريب « ومتى استطعنا أن نكون من بيان لغتنا الفتان ، أدلة للتعارف

الصحيح بيننا ، ففكرنا تفكيراً مشتركاً ، وتخيلنا تخيلا مشتركا وكانت لنا عزيمة واحدة وإرادة واحدة ، ألفنا حينئذ من هذه المجموعة العربية المشتتة الضائعة الممتدة من خليج فارس فى الشرق إلى بحر الظلمات فى الغرب جبهة أقل ما يقال فيها خوف الطامعين من النيل بكرامتها . . فالأستاذ كامل مع كل ما يبدو به لنا أنه بعيد عن لجة الوطنية الهائجة المائجة ، ووقوفه على ساحل السلامة ، هو وطنى صميم ، وطريقته وإن لم تتصل بالنهضة السياسية اتصالا مباشراً إلا أنها كالوحى النائم الذى أجاد تحليله فرويد يسوق الناس من غير أن يشعروا إلى الغاية التى قامت عليها ذهنيتهم العامة[1] .

فكامل كيلانى رائد من رواد الأدب العربى المعاصر ، وهو بتفرغه لإنشاء مكتبة للأطفال باللغة العربية إنما قام بسد فراغ وبمجهود لا يقل أبداً عن مجهود الرواد الآخرين الذين اختاروا ميدان القصة أو المسرح أو النقد ، اللهم إلا إذا كنا نجهل أهمية هذا الميدان فى حياتنا الأدبية والثقافية .

وقد ولد كامل كيلانى فى ٢٠ أكتوبر عام ١٨٩٧ من أم تقول الزجل ووالد مهندس يهوى القراءة ولديه مكتبة مزدحمة بكتب التاريخ . وفى طفولة كامل تضافرت عوامل

---

(١) محمد صادق عنبر : نقيب الأدباء ومنشىء الجيل ، المطبعة العصرية ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٣٥ ، ص ١٣ — ١٥ .

ثلاثة على تنمية الجانب القصصى الذى تفرغ له فيما بعد[1].

فقد استضاف أبوه ذات يوم أسرة يونانية مات عائلها ، وكانت هذه الأسرة تتكون من أم وفتاتين ، مما أتاح للطفل كامل أن يستمع إلى الأساطير الإغريقية فى طفولته المبكرة، فعرف حروب طروادة وأبطالها وأنصاف آلهتها .

كذلك التقى والده بسروجى فى شارع محمد على ، وكان السروجى يشكو من سوء حالته المالية ، فأحضره الوالد ليعمل حوذياً للأسرة . ومع هذا الحوذى — أو السروجى السابق — أمضى كامل الصغير أمتع لحظات طفولته ، إذ استمع إليه وهو يقص عليه قصص سيف بن ذى يزن والأميرة ذات الهمة وحمزة البهلوان وفيروز شاه . وهكذا عرف كامل فى صغره قصصنا الشعبى إلى جانب معرفته بالأساطير الإغريقية .

وكان هذا السروجى قد ورث عن أبيه بيتا مكوناً من ثلاثة أدوار — إيجاره فى ذلك الزمان لا يتجاوز الجنيه — وكان يسكن فى منظرة منه بائع للبسبوسة اسمه مصطفى الحلبى . ويقول الأستاذ كيلانى أن مصطفى هذا لم يكن يعادل إتقانه لصنع البسبوسة إلا إتقانه لفن الكلام . وكانت المسافة بين مسكن الكيلانى ومنظرة بائع البسبوسة لا تزيد عن ثمانية أمتار .

---

(١) حديث خاص .

وقد قام هذا البائع بتقديم الصبي كامل إلى بعض علماء الأزهر ، وفى هذا المجلس سمع كامل لأول مرة اسم المعلقات . وهكذا بدأ اتصاله بالتراث العربى إلى جانب معرفته بالقصص الشعبي المصرى والأساطير الإغريقية .

وكثيراً ما كان كامل الطالب بمدرسة أم العباس الابتدائية يشرد أثناء شرح الأستاذ لدرسه ، لأنه حزين على سيف بن ذى يزن ، فقد كان آخر ما قصه عليه الحوذى أن سيف مسجون ولا يعرف ماذا حدث له بعد ذلك .

وقرأ كامل أثناء دراسته كتب الأدب العربى القديمة مثل الآمالى والكامل والعقد الفريد ، وتفاعلت كل هذه الثقافات معاً بحيث أعدته ليقوم بدوره فى النهضة الأدبية العربية الحديثة .

وفى عام ١٩١٧ نشر كامل الشاب أول قصة للأطفال ، فى جريدة النسر المصرى . وفى عام ١٩٢٢ نشر أولى قصائده للأطفال فى مجلات الرجاء والعالمين والحاوى ، وذلك فى وقت لم يكن هناك فيه أى اهتمام بأدب الأطفال ، بل بالتربية وعلم النفس على الإطلاق . وهو يقول إن الذى دفعه إلى اتخاذ الخطوات العملية نحو ذلك هو رؤيته أولاده يحرمون من الكتاب العربى الذى يمتعهم ويثقفهم ، على عكس الأمر فى اللغات الأجنبية .

ومنذ ذلك التاريخ ، والأستاذ كامل كيلانى يقدم كتاباً بعد الآخر ، ومستوى هذه الكتب يتدرج ما بين مستوى أطفال الرياض والشباب الذين أوشكوا أن يدخلوا الجامعة . وقد عبر عن هذا النشاط الشاعر المرحوم أحمد شوقى حين وصفه بقوله « الأستاذ الكيلانى ، كعقرب الثوانى : قصير ولكنه سريع الخطى ، منتج ، يأتى بدقائق الأمور » .

منهج الكيلانى :

والأستاذ الكيلانى له منهج يسير عليه ، ولهذا المنهج أسس ثلاثة : أولها تشويق الطفل وتحبيبه فى الكتاب ، وثانيها تجنيبه الخطأين اللفظى والمعنوى ، وثالثها التدرج به من مستوى إلى آخر .

أما فيما يتعلق بالنقطة الأولى ، فقد كانت الكتب المقدمة لقراءتها فى المدارس الإبتدائية منذ ثلاثين عاماً كتباً لا يعنى فيها العناية الكافية بترغيب الطفل فى الإقبال عليها ، وكانت صورها مطموسة بحيث يمكن أن تدل على أى شىء إلا المقصود منها . فأخذ الكيلانى على عاتقه أن يعنى بهذه الناحية حتى أن المستشرق الإيطالى الأستاذ كارلو تلينو بعث إليه برسالة جاء فيها « وأنى لأحبذ أوفى تحبيذ ، تلك العناية التى تبذلها فى انتقاء الموضوعات أولا ، والأساليب ثانياً ، وأحجام

الحروف ثالثاً ، وترتيب ذلك ترتيباً يتمشى بنجاح تام من الأطفال إلى الشبان وفق تدرجهم فى أسنانهم ومداركهم . كما يسرنى أن أنوه بالرشاقة والوضوح ، اللذين يتجليان فى فن تلك الصور المبدعة التى ازدانت بها هذه الكتب[1] » .

أما فيما يتعلق بالعمل على تجنيب الطفل الخطأ اللفظى ، فسببه أن الكيلانى لاحظ أن أكثر الكتب غير مشكول ، والمشكول منها خطأ ، مما يعود الطفل القراءة الخطأ . فاذا كبر ونطق الكلمة خطأ على مسمع من الناس ثم رده أحدهم إلى الصواب اعتبر هذا اعتداء على كرامته فيلعن اللغة وكل ما يمت إلى اللغة بصلة . وليست الدعوة إلى العامية إلا نتيجة لهذه الأمية فى القراءة ، فلو كان الكاتب وقراؤه قد قرأوا الكلمات مشكولة منذ طفولتهم لما كان طريق اللغة العامية هو الطريق الأيسر أمامهم كتابة أو قراءة .

كذلك لاحظ الكيلانى أن أساتذة اللغة العربية يدرسون للطفل أجمل النصوص ليطالبوه بالإعراب والصرف . والإعراب والصرف بالنسبة للغة كفن التشريح بالنسبة للطب يدرس فى كليات الجامعة ولا ينبغى تدريسه فى المدارس الابتدائية أو الثانوية . إنما الوسيلة الوحيدة لتعلم العربية هو القراءة المستديمة للعبارات الفصيحة المشكولة غير المشكوك فى

---

(١) نقيب الأدباء ومنشىء الجيل ، ص ٧٧ — ٧٨ .

عروبتها . وهذا هو الأساس الصحيح لجميع من يدرسون مختلف اللغات ، وهو الأساس الذى به تصبح اللغة ملكة . والشكل فى اللغة العربية يقابل حروف العلة فى اللغات الأجنبية ، فكما أن الكلمة فى اللغات الأوربية لا تستقيم قراءتها بغير حروف العلة فكذلك الكلمة فى اللغة العربية لا تستقيم قراءتها بغير شكلها . ولهذا حرص الأستاذ الكيلانى على إتاحة الفرصة للطفل ليمكنه أن يقرأ الجمل العربية الصحيحة المشكولة بعد أن حرم من الأستاذ القادر على الفصحى والوالدين القادرين على التكلم بها .

كذلك حرص على تقريب الفجوة بين العامية والفصحى . فمن أكبر أسباب انصراف الكثيرين عن الفصحى إحساسهم بغرابتها عن تلك اللغة التى تجرى على لسانهم فى الحياة العادية ، رغم أن فى هذه اللغة الجارية عدداً كبيراً من المفردات الفصحى ، فمثلا كلمة « وزة » (بفتح الواو) نظنها كلمة عامية ونصر على استخدام لفظ « أوزة » حين نريد نطقها بالفصحى ، مع أن اللفظ الأول فصيح أيضاً . ولهذا فهو يحرص على أن يضع فى كتبه الألفاظ الفصحى التى تجرى على ألسنتنا فى الحياة اليومية مثل كلمات : شاف — زعل — نط — ساب — هريته — دكان — حصيرة . . . الخ .

والأستاذ كيلانى يحرص أيضاً على أن تكون لدى الطالب ثروة لغوية فيعرض عليه كلمات مترادفة ، ويجعل الكلمة

الأقل استعمالا فى السياق العام ثم يضع معناها المعروف بين قوسين ، بل إنه أحياناً ما يثبت فى نهاية الكتاب قائمة بالكلمات الجديدة وتفسيرها كما فعل فى كتابه « بدر البدور وحكايات أخرى » . وذلك حتى يتعرف الطالب على كلمات ستقع عليها عينه حتما عندما يقرأ فيما بعد التراث العربى القديم شعراً أو نثراً .

ومع ذلك فهناك بعض الكلمات التى لا أظن أن الأستاذ كيلانى قد أورد لها معنى دقيقاً ، مثال ذلك ما جاء فى الكوميديا الإلهية فى أول الفصل الثالث بعنوان« باب الجحيم » صفحة ٢٣ حيث يشرح السرمدى بكلمة الأبدى . وكلمة الأزلى بالأبدى أيضاً ثم يعود فيشرح السرمدى بالخالد فهذا الشرح لا يوضح فى ذهن الناشىء أن لكل لفظ معنى محدداً، مع أنه من الأفضل أن نقصر استخدام الأزلى على ما لا بداية له والأبدى على ما لا نهاية له فنقول منذ الأزل وإلى الأبد ولا نقول العكس ، أما السرمدى فهو الأزلى الأبدى أى الذى لا بداية له ولا نهاية .

هذا فيما يتعلق بالجانب اللغوى ، أما فيما يتعلق بتجنيب الطفل الخطأ المعنوى ، فكتب الكيلانى لا توهم الطفل أن الحياة كلها خير ولا تقول له أنها كلها شر . فمثلا فى قصة الفيل الأبيض نجد أن الأستاذ كيلانى يوضح للطفل شوك الحياة وورد ها معاً . فالفيل الأبيض يصنع معروفاً فى الصيادالذى

ضل فى الغابة ، فينتهز الصياد الجاحد هذه الفرصة للعودة إليه وصيده وإهدائه للملك . فيمرض الفيل وتكاد أمه العمياء تموت من الألم وتمتنع عن الأكل . ويعرف الملك قصته فيأمر باعادته إلى أمه . وهنا تقول الأم « ألم أقل لك إن الناس أشرار ؟ » وتضرب المثل بالصياد . فيقول لها « وفى الناس أخيار » ويضرب لها المثل بالملك . ولو أن البعض قد يأخذ على هذه القصة أنها جعلت الصياد — وهو الذى يمثل الشعب — جاحداً خائناً ، بينما الملك هو الذى يمثل عنصر الخير ، ولكننا إذا نظرنا نظرة أعم واعتبرنا أن الصياد والملك يمثلان الناس فإن مغزى القصة هو أن فى هؤلاء الناس أخياراً كما أن فيهم أشراراً .

وفى قصة شمشون الجبار نراه يصف دليلة بأنها صاحبته بدلا من زوجته حتى لا يرتبط معنى الزوجية بالخيانة فى ذهن الطفل . كما يقول فى نهاية القصة إن شمشون حطم أعمدة القصر وليس أعمدة المعبد ، لارتباط المعبد فى ذهن الطفل بالجامع والكنيسة .

ولكنى أحسب أن الأستاذ كيلانى لم يوفق فى بعض قصصه من هذه الناحية ، ففى قصته مثلا « لولبة أميرة الغزلان » نجد أن لولبة كذبت على الأسد الفراس لتتخلص منه فقد أوهمته أن هناك أسداً آخر اسمه الهراس يبحث عنه ليقتله ، وتمضى القصة على هذا النحو :

الفراس يسأل : أين الهراس لأقتله ؟
لولبة تقول : تعال معى لتراه .
الأسد شاف صورته فى المـــاء
الأسد ظن أنه رأى الهـــراس
الأسد صـــدق كلام لولبـــة
الأسد نط فى الماء ليقتل عدوه
الأسد غرق فى مـــاء البحيرة
لولبـــة فرحانة بنجاح حيلتهـــا

حقاً أن القصة تريد أن توضح أن الحيلة تغلب القوة ، لكن الحيلة هنا ترتبط فى ذهن الطفل بالكذب . ولكن أمثال هذه القصص قليل إذا قيس بالمجموعة الضخمة التى قدمها أستاذنا الكيلانى .

ولا يقف الكيلانى عند تجنيب الطفل الخطأين اللفظى والمعنوى ، بل هو يهدف أيضاً إلى التدرج من مستوى أطفال الرياض حتى مستوى الشباب . ويقول الكيلانى إن منهجه فى ذلك يتلخص فى قصة الثور الذى كانت تحمله إحدى الإسبانيات صاعدة به درجات السلم وهابطة به دركاته ، والذى جعلها تقوى على ذلك أنها تعودت أن تحمله منذ طفولته فهكذا إذاتعود الطفل من صغره أن يقرأ الجمل العربية البسيطة الصحيحة استطاع فيما بعد أن يقرأ بسهولة الأعمال الأدبية الكبيرة .

ففى القصص المكتوبة لأطفال الرياض نجد التكرار المقصود ، والأستاذ الكيلانى يقول فى ذلك : من المشاهد المألوف أن الطفل إذا قص عليك خبراً لجأ إلى تكرار الجمل كأنما يتثبت من معانيها فى ألفاظها المكررة ، فلنكتب له وهو فى هذه السن محاكين أسلوبه الطبيعى فى تكرار الجمل والألفاظ لتثبت المعنى فى ذهنه تثبيتاً ، ولنكرر له الجمل برشاقة لنسهل عليه قراءتها .

ويتضح هذا المنهج فى المثال الآتى :

هذا هو مصطفى الذى وضع الكعكة فى الصندوق .

هذا هو الفأر الذى أكل الكعكة التى وضعها مصطفى فى الصندوق .

هذا هو القط الذى أكل الفأر الذى أكل الكعكة التى وضعها مصطفى فى الصندوق .

هذا هو الكلب الذى عض القط الذى أكل الفأر الذى . .

هذه هى البقرة التى نطحت الكلب الذى عض القط الذى . . .

هذه هى ليلى التى تحلب البقرة التى نطحت الكلب الذى عض . . الخ . . .

وهكذا يقرأ الطفل صفحة كاملة بمجهود يسير . ولكى يطمئن الأستاذ كيلانى إلى ثبوت الألفاظ والعبارات فى ذهنه

نجد فى نهاية بعض القصص صوراً لحيوانات وآلات وأدوات منزلية وغير ذلك ، يطلب من الطفل أن يضع أسماءها ، كما توضع بعض عبارات الحكاية ناقصة ويطلب من الطفل إتمامها .

وفى الوقت نفسه وضع الأستاذ كيلانى فى مجموعته مفردات اللغة الأدبية السائدة الضرورية لنهضتنا ، بعد أن هيأ لها الجو بحيث يمر اللفظ العربى الفصيح فى المجموعة حوالى خمسة وعشرين مرة . ويقول الأستاذ كامل إن الطفل بعد أن ينتهى من مغامرات جاليفر والكوميديا الإلهية وعجائب الدنيا الثلاث يستطيع أن يقرأ المعرى وابن الرومى والمتنبى كما يقرأ صحيفة عربية وهو فى الوقت نفسه عندما ينتهى من قراءة آخر كتاب مشكول تصبح قراءة اللغة العربية الصحيحة ملكة لديه .

هذا من الناحية اللغوية ، ولكن الطفل يخرج فى الوقت نفسه مزوداً بجميع ما يلزمه من الثقافة الأساسية التى يعيب الإنسان فى منتصف القرن العشرين أن تنقصه سواء من الناحية العلمية أو الأدبية . فقد عنى الكيلانى فى مجموعته بوضع البذور الضرورية التى تؤهل الطفل بعد ذلك لفهم الروائع العالمية شرقية أو غربية مثل قصص شكسبير وأساطير الأغريق وألف ليلة والكوميديا الالهية . وهكذا لا يفاجأ بقراءة هذه الأعمال الخالدة عندما يكبر ، بل تكون لديه فكرة أو خبرة ذهنية تغريه بالاطلاع عليها فى أصولها فيما بعد .

مشروع الترجمة :

ولم يكتف الأستاذ كيلانى بهذا . ففى عام ١٩٤٦ بدأ فى اخراج كتبه وأمامها الترجمة الإنجليزية ، لأن بعض الباكستانيين كانوا يريدون تعلم العربية وهم يعرفون الإنجليزية . ثم بدأ يترجمها إلى الفرنسية تلبية لرغبة بعض العرب فى شمالى أفريقيا .

يقول المستشرق المجرى الأستاذ عبد الكريم جرمانوس إن الأستاذ كيلانى لم يكتف بما أصابه من النجاح فى هذا الميدان ، ميدان تعليم الأطفال اللغة الفصحى « بل أخذ على عاتقه تبعات جساماً أكثر خطراً وأبعد أثراً ، ألا وهو تعليمهم اللغات الأجنبية . . وتيسيراً لذلك شرع كامل كيلانى فى إخراج كتب مصورة . . حتى يتسنى للأطفال أن يتعلموا العربية وما يقابلها بكل من اللغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية والأسبانية ، متوخياً فى ذلك منهجاً بارعاً يجتذب اهتمام القارئ ، وبذلك يتغلب ألوف المتعلمين على صعوبة الإلمام بلغة أجنبية وما يعترضهم من قوانينها النحوية الجافة من عقبات » .

وعن طريق هذا المشروع يتسنى للأطفال أن يتعلموا العربية وما يقابلها من لغات ، كما يتسنى للذين يتكلمون هذه اللغات الأجنبية أو يعرفونها أن يتعلموا العربية .

مكتبة الشباب :

والأستاذ كيلانى لا يفارق أطفاله بعد أن يشبوا قارئين مكتبته التى وضعها للطفولة إلا ليلقاهم وليلقوه مرة أخرى فى كتبه القيمة التى ألفها لهم فى الاجتماع والتاريخ وفى إرشاده لهم وتعريفهم بأساتذة الأدب وشعراء العربية ، مثل ابن الرومى وابن زيدون وأبى العلاء المعرى ، وبذلك يستطيعون أن يتمتعوا بآثار هؤلاء بلا مشقة . ويستطرد الأستاذ جرمانوس قائلا « ولا تقتصر فائدة هذه الكتب على الأطفال والشبان الشرقيين فحسب بل نستفيد منها نحن الأجانب الذين يدرسون العربية ، ويتلقون علمهم لها من كتب ومعاجم[٢] .

وقد شرح الأستاذ كيلانى فى مقدمة كتابه « حديقة أبى العلاء » منهجه فى هذا اللون من الكتب الذى يلقى به أطفاله بعد أن يشبوا ، فهو يقول إنه كان يشعر دائماً أن الحاجة ماسة إلى تنسيق مكتبة أخرى للشباب — بعد أن تم له تنسيق مكتبة الطفل وتكوينها — تجمع كثيراً من فنون الأدب العربى فى عصوره القديمة والوسطى والحديثة . ثم يقول إنه ترجم « رسالة الهناء لأبى العلاء المعرى إلى أسلوبنا العصرى ،

---

(١) نقيب الأدباء ، من كلمة المستشرق عبد الكريم جرمانوس ، ص ٣٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٣٨ .

ذلك لأن أسلوب المعرى أشبه بالغابة منه بالحديقة وبالخمر المعتقة منه بالخمر الممزوجة بالماء ، وأنه جعل هذه الترجمة أو التبسيط إلى جانب الأصل ليقبل كل شخص على النوع الذى يجتذبه فان كانت الغابة أروع ، فان الحديقة أروح . ومن شاء فليشرب مشعشة ومن شاء فلينعم بها صرفاً » . وهذا هو ما فعله الأستاذ الكيلانى فى رسالة الغفران للمعرى أيضاً .

ولكن الدكتورة بنت الشاطئ أخذت على رسالة الغفران التى أخرجها الأستاذ الكيلانى وشرحها أنه أضاف إلى النص وحذف « والعجيب أن الأستاذ .. بتر من الغفران قطعاً وقصائد وفقرات لها خطرها فى المتن ، وقيمتها فى تقويم الرسالة ، والحكم على خصائصها الفنية مثل المقدمة كلها .. الخ[1] » . وفى صفحة ٢٢ من المقدمة تورد بعض العبارات التى حذفها الكيلانى وتعزو ذلك إلى غموضها عليه . وفى صفحة ٢٥ تورد بعض الأمثلة للأعلام التى وردت محرفة فى نسخة الكيلانى وتعريفه ببعض الأعلام تعريفاً خاطئاً . ولكنها تختم تعليقها على نسخة الكيلانى بقولها « وبعد فما ننكر فضل الأستاذ كيلانى فى التعريف (برسالة الغفران) والدعاية لها بين المتأدبين ، ولا نطمع منه بأكثر مما فهمه من تحقيق النصوص وما جاء به فى مقدمتها ، فما كانت ظروفه ووسائله تتيح له

(١) رسالة الغفران ، تحقيق وشرح بنت الشاطئ ص ٢٠ من المقدمة

أكثر من هذا فى ذلك الأمس البعيد . . وله علينا أن نقدر ذلك ونذكره له »[1] .

والواقع أن هذا ليس خطأ الكيلانى لأنه لو انصرف إلى تحقيق النصوص لانصرف عن المهمة التى تفرغ لها ، إنما هو خطأ عدم وجود كثرة من محققى النصوص بحيث يقدمون النص محققاً لأمثال الأستاذ الكيلانى ممن يريدون أن يتفرغوا لمهام أخرى .

* * *

إن الأستاذ كامل كيلانى ظل يعمل أكثر من ثلاثين عاماً فى صمت ودأب ، فمزيته كما يقول صديقه الأستاذ محمد صادق عنبر « هى صبره الجميل على المعاناة » . حقاً إن أكثر قصص كامل كيلانى ليست من تأليفه ، إنما فضله فيها فضل الناقل أحياناً أو المبسط أو الشارح أو المهذب أحياناً ، وبهذا يفترق عن مؤلف مثل هانز كريستان أندرسون . ولكن هذا لا يقلل من قيمة العمل الذى قام به ، فقد فتح باباً جديداً فى اللغة العربية ذا هدفين : حفظ هذه اللغة من ناحية وتثقيف أطفالنا وإمتاعهم من ناحية أخرى . ويكفى أن نعلم أن الأستاذ كيلانى قد استطاع أن يقوم بهذا العمل الضخم ويكرس له وقت فراغه وهو يعمل موظفاً بوزارة الأوقاف ــ زميلا

---

(١) المرجع السابق ص ٢٨ ــ ٢٩ .

سابقاً للأستاذ نجيب محفوظ — حتى أحيل على المعاش .

ولسنا نجد ما نختم به هذه الكلمة خيراً مما قاله المستشرق الإيطالى الأستاذ كارلو نلينو : ولئن صح يقينى لتكونن نسيج وحدك فى عالم التأليف للأطفال فى البلاد العربية قاطبة . . فإن كتبك قد جمعت إلى براعة التسلية حسن الأسلوب ، ووفرة المعلومات معاً ، ولست أرى لها مثيلا إلا تلك الكتب التى تدرس فى مدارس أوربه إلى جانب الكتب المدرسية لتثير فى أنفس الأطفال والشباب حب الاطلاع وحب التسلية ، كما تثير فيها — إلى جانب ذلك — حب التفكير ، وتمهد لها طرائقه[1] .

---

(١) نقيب الأدباء ، ص ٧٦ — ٧٧ .

وقد توفى كامل كيلانى فى ٩ - ٩ - ١٩٥٩ .

السراب

تحتل قصة السراب مكانة تاريخية هامة بالنسبة للقصص فى الأدب العربى بوجه عام وبالنسبة للتاريخ الفنى لمؤلفها نجيب محفوظ بوجه خاص .

ونحن هنا لن نناقش النواحى الفنية فى هذه الرواية ، إنما نلفت النظر إلى أن هذه هى المرة الأولى التى يكتب فيها نجيب محفوظ رواية بضمير المتكلم ، فهى أشبه باعتراف ، ذلك لأن نجيب محفوظ يحدثنا هنا عن العالم الإنسانى الداخلى بعد أن كان يقف من قبل فى رواياته السابقة موقفاً لا يتيح فيه لشخصياته فرصة كبيرة للتحليل الذى ساد الأدب الأوروبى الحديث ، متفقاً بذلك والتطورات الخطيرة التى صاحبت علم

* يناير ١٩٥٠ .

النفس فى مطلع القرن العشرين . ولهذا نجد أن نجيب محفوظ إن كان يذكرنا فى روايته « زقاق المدق » بديكنز مثلا ، فاننا نجده يذكرنا فى السراب ببول بورجيه مثلا .وقد لا يكون ضمير المتكلم هو الوسيلة الوحيدة إلى ذلك ، ولكن مما لا شك فيه أنه يمكن الإفادة منه إفادة كبيرة .

ومن ناحية أخرى نستطيع أن نقول فى غير مبالغة كذلك أن هذه هى أول رواية فى الأدب العربى تقوم على أساس سيكولوجى ، أو هى — بمعنى أصح — تقيم أمامنا بناء سيكولوجياً متماسكاً معبرة بذلك عن مدى وعى مجتمعنا بالأمراض النفسية والانحرافات الجنسية ، فاقترب بذلك نجيب محفوظ خطوة من روح العصر ، ولا سيما مما يعانيه أفراد الطبقة الوسطى من مشاكل وانحرافات ، ولا شك أن بطلنا « كامل رؤبة لاظ » شاذ شذوذاً جنسياً ، ولكن العمل الفنى قد ارتفع به بحيث يجعلنا جميعاً نشارك البطل شيئاً من شذوذه ، وكثيراً مما يعانيه من اضطراب وتعقد فى حياته .

فهنالك أولا هذا التعلق الشديد القائم بين الأم وابنها وبين الإبن وأمه ؛ فهو يقول :

« كانت أمى وحياتى شيئاً واحداً ، وقد ختمت حياة أمى فى هذه الدنيا . ولكنها لا تزال كامنه فى أعماق حياتى ، مستمرة باستمرارها . لا أكاد أذكر وجهاً من وجوه حياتى

حتى يتراءى لى وجهها الجميل الحنون ، فهى دائماً وأبداً وراء آمالى وآلامى ، ووراء حبى وكراهيتى ، أسعدتنى فوق ما أطمع وأشقتنى فوق ما أتصور ، وكأنى لم أحب أكثر منها ، وكأنما لم أكره أكثر منها ، فهى حياتى جميعاً ، فلأعترف بأنى أكتب لأذكرها هى ولأستعيد حياتها هى ، بذلك تعود الحياة كلها » وقصة الحب الذى يخفى وراءه كراهية لاشعورية قصة معروفة فى التحليل النفسى ، فكلما ازداد حبنا لشخص ما زادت كراهيتنا اللاشعورية له ، لأننا بإزائه نضحى بغريزة حفظ الذات فى سبيل غريزة حفظ النوع ، وهذه التضحية تسبب الكراهية اللاشعورية ، إننا نحرم أنفسنا فى سبيل الشخص المحبوب من متع لولاه لأتحناها لأنفسنا ، فاذا ما بدا لنا منه ما يسوؤنا انفجرت كراهيتنا اللاشعورية المكبوتة وأصبح أعدى أعدائنا ، وهكذا فالإبن يحب أمه لأنها تطعمه وتكسوه وترعاه ، وهو يكرهها لاشعورياً لأنها تحرمه من متع يظنها ضرورية له وتتحكم فى رغباته .

وكان والده سكيراً عربيداً انفصل عن الأم وأخذ منها ابنها الأكبر « مدحت » وابنتها « راضية »فلم يبق لها إلا طفلها « كامل » تحدوه بحنانها « فلم أدرك إلا بعد فوات الوقت أنه كان حناناً شاذاً قد جاوز حده ، ومن الحنان ما يهلك ،

---

(١) السراب ، مكتبة مصر ، ص ٥ .

كانت مصابة فى صميم أمومتها فوجدت فى أنا السلوى والعزاء والشفاء . كرست حياتها جميعاً لى ، أنام فى حضنها وأقضى نهارى على كتفها أو بين يديها . وحتى فى الأوقات التى كانت تتعهد فيها شئون البيت لم أكن أفارقها أو لم تكن تدعنى أفارقها ، وحتى فى المطبخ كنت أمتطى منكبها مفترشاً رأسها بخدى متسلياً بمشاهدة الطاهى وهو يشعل النار ويقطع اللحم ويخرط البصل ، بل كنا نستحم معاً ، فتحطنى فى طست عارياً وتجلس أمامى متجردة ، فأرشها بالماء ، وأقبض على رغوة الصابون النافشة على جسدها فأدلك به جسدى[1] » . وهكذا نشأ بطلنا كأنه « عضو من أعضاء جسمها[2] » .

فلما نما قليلا تعلق بخادمته تعلقاً كان له أثره البعيد فى حياته ، فهو يقول عنها « فانجذبت إليها على قبحها فى اهتمام وسرور ، وواجهت التجربة بلذة وسذاجة . على أن العهد بها لم يطل ، فما أسرع أن ضبطتنا أمى متلبسين . ورأيت فى عينى أمى نظرة باردة قاسية فأدركت أنى أخطأت خطأ فاحشاً . وقبضت على شعر الفتاة ومضت بها فلم تقع عليها عيناى بعد ذلك[3] » .

فلما بلغ سن المراهقة تكونت لديه عادة جديدة فى حياته

---

(١) ص ١٥ .
(٢) ص ١٧ .
(٣) ص ٤١ — ٤٢ .

النفسية ، لم يعانها بطلنا كما يعانيها بقية الناس بل هو أفرط فيها نتيجة العقدة الأولى التى كونتها ظروف أسرته وطفولته « واكتشفت بنفسى – تحت ضغط الحاجة – هواية الصبا الشيطانية ، لم يعرفنى بها أحد إذ كنت معدوم الرفاق ، فاكتشفتها كما اكتشفت أول مرة فى حياة البشر ، واستقبلتها بالدهشة واللذة ، ورضيت بها عن كل شىء فى الوجود ، ووجدت فيها أنساً لوحدتى الغريبة وعكفت عليها فى إدمان »[1] ولكنه لم ينس الخادمة الدميمة ، مما يذكرنا بما يقال عن التثبيت عند موضوع معين فى التحليل النفسى ، فقد ثبت بطلنا عند علاقته بالخادمة القبيحة ، ولهذا كانت الموضوعات التى يمارس عليها عادته موضوعات من نفس هذا النوع « ومن عجيب أن خيالى فى عشقه لم يتعد دائرة الخوادم بالمنيل اللائى يسعين حاملات الخضر والفول .. كأنى موكل بعشق الدمامة والقذارة – إذا طالعت وجهاً ناضراً مشرقاً يقطر نوراً وبهاء ملكنى الإعجاب وبردت حيوانيتى ، وإذا صادفنى وجه دميم ذو صحة وعافية أثارنى وتملكنى واتخذته زاداً لأحلام الوحدة وعبثها[2]» وهكذا زاد انطواؤه على نفسه « يحارب ويقتل ويقهر ، يمتطى متون الجياد ويعتلى الطائرات ويقتحم الحصون ويستأثر بالحسان ، وينكل بالتلاميذ تنكيلا مروعاً[3]» . ونحن

---

(١) ص ٤٧ .
(٢) ص ٤٧ .
(٣) ص ٤٨ .

نعرف ما لهذه الرموز فى أحلام النوم وأحلام اليقظة من معان جنسية كشف لنا عنها التحليل النفسى .

وترتب على هذا شعوره بالعجز أمام الحياة ، ومحاولاته المتكررة للإنتحار ، وإدمانه للشراب ، ثم خوفه المستمر من الأماكن المتسعة المزدحمة ، حتى لقد ترك كلية الحقوق وهو بالسنة الإعدادية لأنه طلب منه أن يخطب فى جمع من التلاميذ فلم يستطع . وقد ارتبك يوم زفافه فى تصرفاته ارتباكاً مخجلا « وعددت ما يخيفنى فى هذه الدنيا من الأناس والأجواء والفيران والصراصير »[1].

أما علاقته بأبيه فقد لخصتها له أمه قائلة « قابله إذا قابلته بأدب فهو أبوك على كل حال ، ولكن لا تنس فيما بينك وبين نفسك أنه هو الذى عذبنا جميعاً »[2] وكان أبوه بالنسبة له ذا فائدة واحدة هو أنه يوم يموت يوم يرث منه ثروة تنقذه من فقره وتعينه على الزواج .

وكانت أمه تقف عقبة فى هذا السبيل ، فهى ما تفتأ تقول له : « إنى أريد لك عروساً جديرة بك حقاً ، يبهر حسنها الأعين ، وتطرى أخلاقها الألسن ، ومن أسرة كريمة ذات محتد ، فتهيء لك قصراً شامخاً . فسألتها وأنا أدارى غيظى

---

(١) ص ٧٨ .

(٢) ص ٥٤ .

وأين توجد مثل هذه العروس ؟ فقالت وهى تعض شفتيها : ستوجد حين يأذن الله . وقلت لنفسي : هذا تعجيز بلا ريب واحتدم الغيظ بصدرى[1]. ولكى يوفق بين حبه للجنس الآخر وحبه لأمه الذى يقف عقبة فى هذا السبيل نراه يقول « كيف تكون الحياة لو خلت من هذه الأم الحنون ؟ واقشعر بدنى ، بيد أن خيالى لم يمسك عن هذيانه . فتتابعت المناظر أمام عينى واستسلمت لمشاهدتها فى حزن صامت ثقيل . رأيت بيتاً مقفراً ورأيتنى تائها حائراً كمن ضل سبيله فى مغارة ، وهذا جدى متبرماً ساخطاً يصب جام غضبه على الخادم العجوز والطاهى ، ولمست عجزى عن مواصلة هذه الحياة الموحشة ، فاقترحت على جدى أن أتزوج لنجد من يكلؤنا برعايته . ثم رأيت حبيبتى بقامتها الرشيقة ووقارها المحبوب تتعهد البيت وآله بعطف سابغ وحب شامل . ثم رأيتنا جميعاً — أنا وزجى وجدى — واقفين على قبر عزيز نرويه بدموعنا »[2]وهنا نجد كيف تستطيع الرغبة اللاشعورية فى القضاء على الأم أن تجد طريقها إلى حلم اليقظة بطريقة يقبلها الرقيب ، فهو يبكى أمه ، ولكنها أمه التى ماتت فهو يحبها وهو يقتلها ، لأن موت أمه هو الوسيلة الوحيدة لزواجه .

ومع ذلك فان حبه لفتاته « رباب » لم يكن إلا انعكاساً

---

(١) ص ٩٠ .
(٢) ص ٩٩ .

لحبه لأمه ، فقبل أن يخطبها كان يبعدها عن مجال تخيلاته أثناء ممارسته لعادته « وقد ذكرتها فى أعماق الليل ، وفى وحدتى النفسية وهذيان الأحلام الجنسية يعبث بخيالى ، فوجدت من نفسى اعتراضاً وتمرداً وأباء شديداً ، فأبعدتها عن أتون عادتى الذميمة ، قانعاً هنا بالحيوانات القذرة التى تلهم أحط الإحساسات من جسدى »[1] .

وهو حين تزوجها لم يستطع أن يقربها « ومن عجب أن بصرى لم يتطفل عليها فاتجه إلى السماء خلال النافذة ، وامتلأت نفسى حياة لا عهد لى بها ، أما جسمى فظل جامداً بارداً لا ينبض ولا تدب فيه حياة[2]» . « ولا أدرى لماذا كنت أتخيلها مثالا لضبط النفس بل والبرود أيضاً ، ولكنى لمست فى قبلاتها حرارة تذيب القلب »[3]. « إنى أبدو كروح خالصة لا يحيط بها جسد فكيف أجد جسدى »[4]. « ومضت بنا الأيام فى حب طاهر فامتزج روحانا ، حتى صارا روحاً واحداً فى جسمين غير متصلين »[5].

وهذا هو الحب الذى يذكرنا بالحب العذرى وبالحب الرومانتى الذى كشف لنا فرويد عن أسسه النفسية ، حيث ينعكس فيه حب الأم ، وهو حب غير مشوب برغبة جنسية

(١) ص ٧٣ .
(٢) ص ١٩٦ .
(٣) ص ١٩٨ .
(٤) ص ١٩٩ .
(٥) ص ٢٠٠ .

مشعور بها ، لأن الناحية الجنسية يختص بها آخر هو الوالد ، والناحية العاطفية هى التى تكون للإبن ، وكأنما الإبن يقول للأب : انظر إننى خير منك ، أنال العاطفة الخالصة ولست أهتم بهذه الشهوات . ومن هنا تكون الكراهية اللاشعورية نحو الوالد كمنافس للإبن فى حب الأم . ففى سن المراهقة يكون الحب الأول عادة انعكاساً لهذا الحب فتسبغ الصفات الملائكية على الشخص المحبوب - كما كانت تسبغ على الأم - ويبعد عنه كل رغبة جنسية ، وقد يحدث ألا يستطيع الشخص عبور هذه المرحلة وتستحيل إلى لون من ألوان عقدة أوديب . وقد يكون هذا الموضوع للحب عاهراً أو مغنية أو ممثلة لا شأن لحبيبها بعلاقاتها الجنسية بغيره من الرجال ، لأنهم يمثلون الوالد ولأنه قد لا يكون ثمة سبيل للاتصال بها على هذا النحو فى يوم ما ، بينما هى تمثل الأم . وبينما هو يقدس هذا الموضوع نراه يشبع رغبته الجنسية مع شخص آخر . يقول فرويد فى كتابه « سيكولوجية الجماعة وتحليل الأنا » إن كثيرين من الأدباء يجدون فى هذه الثنائية موضوعاً خصباً لمؤلفاتهم .

وهكذا نرى بطلنا لا يستطيع إشباع رغبته مع زوجته ، حتى ليفضل ممارسته عادته ، فاذا ما بدت فى أفق حياته « عنايات » وهى سيدة دميمة ، استيقظ شذوذه القديم الذى لازمه منذ علاقته بالخادمة الدميمة واستطاع أن يحقق مع عنايات رغبته التى لم يستطع تحقيقها مع زوجته « ذابت الدنيا

فى نشوة جنونية ساحرة خرجت منها سكران بخمر الظفر والارتياح العميق . وشعرت من الأعماق برغبة إلى هذه المرأة ليست دون الرغبة إلى الحياة ، بل هى الحياة نفسها ، والكرامة والرجولة والثقة والسعادة . افتر ثغرى عن ابتسامة ظفر وسعادة ، ورمقتها بنظرة امتنان لم تدرك عمقه ، وهيهات لها . إنى بين يديها أتمرغ فى التراب . ولكنه تراب طيب حنون يجود بالثقة والسعادة . وأدركت أخطاء الحياة الماضية ، وذكرت زوجتى المحبوبة فى حزن وقنوط أوشكا أن يعصفا بعمر الساعة الساحرة . ولم أتردد عن تحميلها تبعة تعاستى كلها »[1].

وتنتهى القصة بخيانة زوجه له ، ثم موتها فى محاولة إجهاضها لإخفاء خيانتها ، وهنا اكتشف البطل أخيراً قائلا « إننى أخطأت فى تصديق ما ادعت أنها تكره الحب الجنسى ، وأن عجزى حيالها هو الذى رمى بها فى أحضان الغواية . . كان حباً صادقاً ، لكن عرضت له ريح ثلجية فاقتلعت جذوره وأغاضت منها ماء الحياة . ألست شريكاً فى قتلها ؟ . . كان حبى سروراً إلهياً ثم مضى مخلفاً وراءه مقتاً وغضباً »[2] ثم أحس بما كان لأمه من يد فى كل هذا الشقاء الذى لازمه فقرر أن ينفصل عنها — لأول مرة فى حياته — قائلا لها :

---

(١) ص ٢٧٠ . (٢) ص ٣١٧ .

« اذهبي إلى أختي أو إلى أخي واحسبيني منذ اليوم في عداد الأموات . . ووليتها ظهري وغادرت الحجرة ونحيبها يقرع أذني »[1] ولكن أمه لم تستطع أن تتلقى الصدمة ، وكانت مريضة بقلبها فعاودتها النوبة وماتت . ولم يستطع هو أن يتلقى هذه الصدمة بدوره ، فاعتقد أنه قتل أمه كما اعتقد أنه قتل زوجه من قبل ، ثم أغمى عليه ثلاثة أيام ، لازم بعدها الفراش شهرين « الحق أنني لم أشك الوحدة التي ألفتها العمر كله ، ولكني استوحشت الوحدة التي خلقتها أمي »[2] .

إننا نرى في هذه القصة بناء سيكولوجياً متماسكاً ، أساسه العقدة الأوديبية وما يتبعها من انحراف جنسي ثم ما ترتب على ذلك من عدم القدرة على الاتصال بكل ما يذكر بالأم وصورتها وتفضيل العودة إلى عادته القديمة ، بينما يثير شهوته كل ما هو دميم نتيجة للتثبيت الذي حدث له منذ كانت له علاقة بخادمة دميمة . وإذا كنا نعلم أن مصادر التحليل النفسي الرئيسية الثلاثة هي الوثائق التي يحصل عليها أطباء النفس أثناء معالجتهم مرضاهم ، ثم الأساطير ثم الآداب المختلفة . فلا شك أن قصة نجيب محفوظ تضاف إلى هذا التراث الأخير كمرجع له أهميته في الدلالة على ما يعانيـــه الكثيرون من انحرافات وتعقد ومرض .

---

(١) ص ٣١٥ .
(٢) ص ٣٢٦ .

هذه هى الخطوط الرئيسية التى تقوم عليها دعائم القصة من الناحية السيكولوجية ، هذه القصة التى ستذكر فى الأدب المصرى باعتبارها أول قصة عبر لنا فيها مؤلفها عن هذه الدعائم فى تماسك تام بين نواحيها المختلفة وخلال تطورها .

بين القصرين

قصة التمرد والثورة على الاستبداد

قصة « بين القصرين » قصة أسرة عاشت فى الربع الأول من هذا القرن ، وتبدأ حوادث الرواية يوم « قبل العرش الأمير أحمد فؤاد أو السلطان فؤاد كما سيدعى من الآن فصاعداً وقد تم الاحتفال بتوليته اليوم فانتقل فى موكبه من قصر البستان إلى سراى عابدين . . وسبحان من له الدوام »[1].

وقد نقل هذا الخبر السيد أحمد عبد الجواد تاجر البن والأرز والنقل والصابون بالنحاسين ، وهو رب الأسرة التى تدور حولها أحداث القصة ، وهو ينقل الخبر إلى زوجه أمينة ، ونفهم من الحوار أن للسيد أحمد عبد الجواد رأياً فى

---

* يونيو ١٩٥٧ .

(١) بين القصرين ، مكتبة مصر ، ص ١٣ .

السياسة ، فهو معجب بموقف الأمير كمال الدين حسين الذى أبى أن يعتلى عرش أبيه المتوفى فى ظل الإنجليز ، وهو معجب بالألمان والترك وأفندينا عباس لأن كل هؤلاء يحاربون الإنجليز ، كما نفهم أن زوجه أمينة لا تكاد تعرف شيئاً عن العالم الخارجى وما يصطخب فيه من أمور سياسية ، وهى لا تهتم بأنباء هذا العالم إلا للسرور الذى يبعثه فيها ما تجده فى حديث بعلها معها فى هذه الشئون الخطيرة من لفتة عطف تزدهيها ، وإلى ما فى الحديث نفسه من ثقافة يلذ لها أن تعيدها على مسمع من أبنائها وبخاصة فتاتيها اللتين تجهلان مثلها العالم الخارجى جهلا تاماً .

ومن تكرار القول أن نقول بأن نجيب محفوظ هو أنشط كتاب القصة المصرية الذين استطاعوا أن يعبروا عن الطبقة الوسطى فى كل ما كتب من روايات عصرية — كما يحلو له أن يسميها — غير أن ما يميز « بين القصرين » فى جزئها الأول أنها تتناول موقف هذه الطبقة فى نهاية الحرب العالمية الأولى حتى تنتهى بموت أحد أفرادها وهو يشترك فعلا فى الثورة المصرية عام ١٩١٩ ، بينما كانت جميع قصصه الأخرى وهى « القاهرة الجديدة » و « خان الخليلى » و « السراب » و « زقاق المدق » و « بداية ونهاية » تتناول تصوير هذه الطبقة بعد المعاهدة التى تمت بين الوفد والإنجليز عام ١٩٣٦ . وهى الروايات التى لوحظ بحق أنها تنتهى دائماً بكارثة معبرة بذلك

عن مأساة أفراد الطبقة الوسطى فى تلك الفترة ، الذين كانوا يحسون أن حياتهم وصلت إلى مأزق ؛ وقصة « بين القصرين » تنتهى بموت فهمى ، ولكن ما أعظم الفرق بين هذا اللون من الموت الذى هو فى حقيقته انتصار وبين موت عباس الحلو فى « زقاق المدق » أو نفيسة وحسنين فى « بداية ونهاية » الذى هو إعلان واضح عن الهزيمة واليأس .

ونجيب محفوظ لا يقصد قصداً واعياً إلى بث فلسفة معينة فيما يكتب ، على النحو الذى يفعله كتاب الاشتراكية أو الوجودية اليوم ، بل إنه ليتعمد ذلك لأنه يخشى أن تطغى الفلسفة على الأحداث فتوجهها توجيهاً مزيفاً ، ولهذا لا يتبع إلا احساسه العام بمصريته وبمشاكل الطبقة الوسطى فى المجتمع المصرى والارتفاع بهذه المشاكل إلى المستوى الإنسانى ، تعينه على ذلك ثقافته العامة وخبرته الفنية ودأبه وجهده وإخلاصه لنفسه ، وهذهى حدود الواقعية الفنية كما يتشبث بها نجيب محفوظ .

والمعروف أن هناك رأيين فى النقد الفنى ، أحدهما يرى أن وجود فلسفة معينة يعنى بها المؤلف ويهدف إلى تحقيقها خلال عمله من شأنه أن يرتفع بالمستوى الفكرى للعمل الفنى ، بينما يرى الرأى الآخر أن العمل الفنى هو تعبير عن انفعالات الإنسان فى مختلف صورها خلال المجتمع والتاريخ ، وهذا التعبير لا يخضع ولا يجب أن يخضع لفلسفة معينةسابقة فى ذهن

الكاتب وإلا فان مستواه الفنى معرض للانخفاض ، حيث قد يصبح أقرب إلى الدعاية، ولعل هذه صورة من صور مشكلة الأدب الهادف . وإن كان الرد على ذلك بأن لكل كاتب فلسفة يعبر بها عن وعى أو عن غير وعى فى عمله الفنى ؛ ولهذا فإن لم يعلن الكاتب عن فلسفته التى يبثها خلال عمله الفنى ، فإن مهمة النقد أن تكشف وأن تستخلص هذه الفلسفة، وهذه هى إحدى مهام النقد الرئيسية التى طبقت على الأعمال الفنية فى مختلف العصور ، فساعدتنا على تفهم أوديب ودون كيشوت وفاوست وهاملت والأرض الخراب . وقد أوضحت هذه المهمة أن الرسالة التى يريد أن يبلغها الكاتب للناس هى التى تفرق بين عملين ناجحين من الناحية التكنيكية، هى التى تفرق بين رواية بوليسية ورواية لجوركى أو سارتر .

ولهذا فإن علينا أن نتساءل :

ماذا يريد نجيب محفوظ أن يقول للناس من خلال عمل بذل فيه هذا المجهود الكبير ؟

إذا تتبعنا قصة « بين القصرين » وجدنا أن نجيب محفوظ يصور لنا فترة تاريخية من حيـــاة مصر . وهو يؤرخ أولا للحياة الاجتماعية للطبقة الوسطى فى ذلك الوقت وصلاتها البعيدة والقريبة بالتطورات السياسية ، ومن الملاحظ أنه إختار فترة تحول تاريخى فى حياة مصر تتغير فيها القيم

الاجتماعية والأوضاع السياسية وتعبر عن روح الكفاح التى يضطرم بها شعب مصر ضد مستعمريه ، هذا هو الظاهر العام لقصة « بين القصرين » ولكن إذا تمعنا فى تسلسل أحداث القصة وجدنا أنها تعبر عن التآزر التام بين التمرد على استبداد الأب فى أسرة الطبقة الوسطى المحافظة ، والثورة على استبداد الاستعمار بالمصريين ، مما يمهد لتغير القيم فى الحياة المصرية فيما بعد ، وبالتالى فى الأجزاء المقبلة من « بين القصرين » وهما « قصر الشوق » و « السكرية » .

فالسيد أحمد عبد الجواد نموذج لرب الأسرة فى المجتمع الأبوى ، بل إنه يذكرنا بالأب القبلى الذى تحدث عنه فرويد فى كتابه « التوتم والتابو » فهو يحرم على زوجته وبناته وأولاده أى لون من الحرية — لا سيما الحرية الجنسية — بينما يبيح ذلك لنفسه .

لهذا كان للسيد جانبان ، جانب يظهر به فى بيته ، وهو جانب المحافظة ، وهو فى ذلك يمثل أخلاق الطبقة الوسطى المصرية فى ذلك الوقت ، وإن كان تمثيلا مغالياً متشدداً عما كان سائداً فى وقته باعتراف المؤلف نفسه الذى يشير إلى ذلك كلما أتيحت الفرصة ، وجانب متحرر تمثله سهراته مع أصدقائه التجار ، وهو فى ذلك يخرج عن تقاليد التجار من الطبقة الوسطى . ونحن نعثر على ذلك الإيضاح فى الجزء التالى

من « قصة بين القصرين » أى فى قصة « قصر الشوق » حين يتحدث جميل الحمزاوى وكيل السيد أحمد قائلا « لو كنت اتخذت من التجار خلقهم كما اتخذت حرفتهم ، لكنت الآن من كبار الأغنياء »[1]. ولكن أخلاق الطبقة الوسطى ما تزال ممثلة فى حرص السيد أحمد عبد الجواد على مظهر الرجل الحازم المتدين يبدو به أمام آل بيته وجيرانه رغم وجود هذا الجانب الخفى المرح فى حياته. فشأنه شأن الطبقة الوسطى يستميت فى سبيل المحافظة على المظهر وان خالف الباطن « فلا الناس يعرفون السيد الذى يقيم فى بيته ولا أهل البيت يعرفون السيد الذى يعيش بين الناس »[2]ولعل هناك صلة نفسية بين جو المحافظة الشديدة الذى يحرص عليه فى بيته والتحرر الأخلاقى فى الخارج ، باعتبار أن أحدهما رد فعل نفسى للآخر .

والسيد أحمد عبد الجواد — ممثل السلطة السياسية فى البيت على حد تعبير المؤلف[3]— يحاول أن يفرض نظامه وصرامته على زوجه أمينة وابنتيه خديجة وعائشة وأبنائه الثلاثة : ياسين كاتب مدرسة النحاسين ، وفهمى الطالب بالحقوق ، وكمال الطالب الصغير بمدرسة خليل أغا . والسيد أحمد عبد الجواد

---

(١) قصر الشوق ص ١٢٩ .
(٢) بين القصرين ص ٣٤ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٢٦٦ .

بالنسبة لهؤلاء جميعاً أشبه بالأنا الأعلى الصارم الذى لا يتسامح مع صاحبه لحظة واحدة ، ولكنه لقسوته وصرامته لا يستطيع أن يحتفظ بسيطرته دائماً ، ولا على جميع الأفراد بدرجة واحدة . ولئن كان البعض يمتص آراءه ويتعصب لوجهة نظره ، إلا أن الأكثرية تتمرد عليه تمرداً خفياً أحياناً صريحاً أحياناً أخرى .

وأول لون من ألوان التمرد على هذا السلطان هو تمرد عائشة الأخت الصغرى التى تفوق جمالا أختها خديجة ، وذلك حين تتبادل نظرات الغرام من خلال نافذتها مع ضابط البوليس الشاب أثناء مروره بالطريق ، ولكنها تفعل ذلك وكأنها تقترف جريمة دامية[1] فلا تدرى « أيجمل بها أن تقلع عن مغامراتها أم تتمادى فى مطاوعة قلبها ، كلا الحب والخوف شديد » . ولكن هذا التمرد ما يلبث أن يتلاشى لا سيما عندما تكتشفه أختها الكبرى خديجة وتقف منها موقف الأب صارمة محذرة[2].

والإبن الأكبر ياسين ثائر على طريقته ، فهو يثور على صرامة أبيه عن طريق مغامراته الجنسية « والحق أن عنف أبيه المعهود ، ولو أنه اعتوره تغير ملموس منذ أن انخرط الفتى فى سلك موظفى الدولة إلا أنه لم يزل فى نظره نوعاً من العنف

---

(١) ص ٣٢ . (٢) ص ١٢٧ .

الملطف بالكياسة ، فلم يزايل الموظف خوفه القديم الذى يملأ قلبه وهو تلميذ ، وما أن ابتعد عن دكان أبيه وصار بمنجى عن عينه حتى استرد خيلاءه وعادت عيناه إلى الذبذبة غير مفرق بين الهوانم وبائعات الدوم أو البرتقال ، إذ كان العفريت الذى يركبه مولعاً بالنساء كافة »[1] .

والواقع أن ياسين ورث عن أبيه جانب الشهوة دون أن يجمع معها جانب الكرامة ، فالسيد عبد الجواد نجح فى التوفيق بين الحيوان المتهالك على اللذات وبين الإنسان المتطلع إلى المبادئ العالية توفيقاً ائتلافياً . . كما وفق من قبل فى الجمع بين الدين والغواية فى وحدة خالية من الاحساس بالذنب والكبت معاً[2] .

وعندما اكتشف ياسين أنه لا يفعل إلا ما يفعله أبوه لم يشعر بارتياح فحسب ، ولكنه فرح فرحة فاقت كل تقدير ، ذلك لأنه — كأكثر الغارقين فى الشهوات المحرمة — يستأنس إلى الشبيه ، فكيف إذا وجده « فى شخص أبيه — القدوة التقليدية — الذى طالما أزعجه ، بشعور وبلا شعور ، أن يجد نفسه وإياه على طرفى نقيض »[3] .

وقال ياسين لنفسه : « هنيئاً لك يا والدى ، اليوم اكتشفتك ، اليوم عيد ميلادى مع نفسى » .

---

(١) ص ٦٣ .   (٢) ص ٢٠٠ .   (٣) ص ٢٢٣ .

ولم تكن حياة ياسين الجنسية من اعتدائه على خادمة الأسرة أم حنفى ، إلى ملله من زوجه زينب ، إلى اعتدائه على خادمتها نور ، إلى مرافقته لجارته الست أم مريم ثم زواجه بابنتها مريم ومللـه منها ، ثم علاقته بزنوبة العوادة ، إلا صوراً متكررة لشخصية ثابتة لا تتطور .

وحين اكتشف السيد أحمد عبد الجواد أن ابنه ياسين يسهر إلى الفجر ويعود سكران ، اعترف قائلا :

« إن وراء إرادتنا دنيا وشياطين تهزأ من تصميمنا وتفسد علينا نوايانا الطيبة »[1] بل إنه لا يخفى ارتياحه إلى ذلك « ثم عاد إلى ياسين سريعاً فراح يفكر – بباطن مبتسم – فى الطبيعة الواحدة التى تجمع بينهما . . كم يلذه أن يرى نفسه مترعرعة من جديد فى حياة أبنائه ؟ على الأقل فى ساعات الهدوء والصفاء »[2].

وبهذا الاكتشاف المتبادل من جانبى الإبن وأبيه نستطيع أن نقول إن هذا اللون من التمرد قد انتهت أهميته ودلالته ، وهذا واضح عندما حاول ياسين أن يتمرد على تقاليد والده حين خرج مع زوجه زينب لقضاء سهرة عند كشكش بك ، ذلك أنه ما لبث أن عدل عن هذه المحاولة الثورية عندما خاطبه

---

(١) ص ٣٥٨ .
(٢) ص ٣٤٤ .

أبوه متوعداً « لهذا البيت قانون أنت تعرفه فوطن نفسك على احترامه ما رغبت فى البقاء فيه[1] . .

وأخيراً سنحت الفرصة كى « يشترك الجميع — وهم لا يدرون — فى الثورة على إرادة الأب »[2]. وذلك عندما سافر السيد أحمد عبد الجواد إلى بور سعيد فى مهمة تجارية ، واتفق أن سافر الرجل صباح الجمعة فجمعت العطلة الرسمية بين أفراد الأسرة وتجاوبت رغباتهم الظمأى إلى الحرية فى الجو الطليق الآمن الذى خلقه على غير انتظار رحيل الأب عن القاهرة كلها ، بيد أن الأم كانت تحرص أن تلتزم الأسرة — فى غياب الأب — الحدود التى تلتزمها فى حضوره خوفاً من مخالفته أكثر منها اقتناعاً بوجاهة شدته وصرامته[3].

ولأن الأم كانت تخشى مخالفته ولا تقتنع بوجاهة شدته وصرامته ، فقد شاركت فى الثورة بل أصبحت بطلتها . وهكذا بدت زيارة الحسين « عذراً قوياً — له صفة القداسة — للطفرة اليسارية التى نزعت إليها إرادتها ، ولكنها لم تكن وحدها التى تمخضت عنها نفسها إذ لبت دعاءها فى الأعماق تيارات حبيسة متلهفة على الانطلاق »[4].

وبهذه الثورة الواضحة تخرج القصة من رتابتها التسجيلية

---

(١) ص ٢٧٩ .
(٢) ص ١٤٨ .
(٣) ص ١٤٨ .
(٤) ص ١٤٧ .

الأولى وتشيع فيها الحركة والحياة ، فأمينة ما تلبث أن تعترف بنفسها للسيد بأمر هذا الخروج الغريب على طاعته ونظامه ، فما يلبث أن يأمرها — بعد خمسة وعشرين عاماً عاشاها معاً — بالنفي إلى منزل أمها ، ويضرب ياسين كفاً بكف وهو يقول محتجاً « إن رجالا غيورين مثله منهم أصدقاؤه لا يرون بأساً بالسماح لنسائهم بالخروج كلما دعت ضرورة أو مجاملة ، فما باله يقيم من البيت سجناً مؤبداً »[1]. مما يبرهن على أن السيد أحمد عبد الجواد كان يمثل صورة متطرفة من محافظة الطبقة الوسطى . حتى الصبي الصغير كمال شارك فى هذه الثورة ، وذلك عندما افتقد أمه فى المنزل فعرج على دكان أبيه ولم يستطع أن يفصح له عن سبب مجيئه « وتحرك السيد عن مكانه ليدخل ، ولكن عاودت الغلام الحياة بمجرد تحول أبيه عن عينيه وصاح بلا شعور قبل أن يغيب الرجل وتضيع الفرصة : « رجع نينه الله يخليك » ، وأطلق ساقيه للريح[2]» .

وأقبلت حرم المرحوم شوكت لتتوسط فى عودة أمينة وتعلن فى الوقت نفسه اختيارها لعائشة لتكون زوجاً لابنها خليل . وهكذا عادت الأم ، وهكذا تلاشت أيضاً آخر مظاهر التمرد الذى أبداه فرد ثالث من أسرة السيد أحمد عبد الجواد .

---

(١) ص ١٦٩ .
(٢) ص ١٩٠ .

بل إن أمينة تمتص آراء السيد حتى لتستنكر على ابن زوجها ياسين أن يسهر مع زوجه زينب عند كشكش بك « عابت هذا السلوك امرأة أمضت عمرها حبيسة وراء الجدران ، امرأة دفعت صحتها وسلامتها ثمناً لزيارة بريئة لزين آل البيت لا لكشكش بك ، فمازج انتقادها الصامت شعور طافح بالمرارة والغيظ وكأن منطقها غدا يردد فيما بينها وبين نفسها « إما أن تنال الأخرى الجزاء أو فلتذهب الحياة هباء »[1].

وكذلك عندما غضبت زينب حين ضبطت زوجها ياسين مع خادمتها نور فان أمينة « لم تكن تقرها على غضبتها لكرامتها فعدتها تدللا أثار استياءها وجعلت تتساءل كيف تدعى لنفسها من الحقوق ما لم تدعه امرأة قط ؟ »[2] .

على أية حال فإن أحداثاً مثل تلصص عائشة من خلف خصاص النافذة تتطلع إلى الضابط الشاب ، وخروج الأم لزيارة الحسين ، إنما هى المحاولات الأولى التى كانت تقوم بها نساء هذه الطبقة على الوضع الذى كان يجعل من البيت سجناً لهن ، هذه المحاولات التى انتهت فى « قصر الشوق » — والذى تقع حوادثه بعد خمس سنوات فقط من وقوع حوادث « بين القصرين » — انتهت بحق أمينة فى الخروج لزيارة الحسين

---

(١) ص ٢٧٥ .

(٢) ص ٣٤٦ .

كلما أرادت « كيف كانت زيارة الحسين لديها أمنية فى حكم المستحيل ، ها هى اليوم تزوره كلما زارت القرافة أو السكرية (حيث بنتاها المتزوجتان) ولكن ما أفدح الثمن الذى دفعته نظير هذه الحرية الضئيلة »[1] نعم إنها حرية ضئيلة لكنها مكسب ، وقد حصلت عليها فعلا نتيجة لصدمتها بوفاة ابنها فهمى ، ولكنها حصلت عليها على أية حال ، وهذه المحاولات نفسها هى التى انتهت اليوم باندفاع نساء الطبقة الوسطى إلى الجامعة ومنها إلى مختلف المهن .

أما الثورة الحقيقية على الاستبداد الأبوى ، فتأتى من فهمى ، الإبن الثانى الطالب بكلية الحقوق ، وهى تمتاز بأنها ليست ثورة منعزلة فردية كثورة عائشة أو ياسين أو أمينة ، بل هى ثورة مرتبطة بثورة المصريين ضد الإنجليز الذين يمثلون الاستعمار والاستبداد ، فلا عجب أن فهمى الثائر على استبداد الإنجليز بالمصريين يثور بالتالى على استبداد والده به لا سيما إذا كان يقف فى سبيل ثورته الوطنية :

فالحرب تنتهى وقد كسبها الإنجليز ، ثم يقبل فهمى ذات يوم ليسأل ياسين باهتمام : ألم تبلغك أنباء جديدة ؟

وهنا يتضح الفارق بين ياسين وفهمى ، ياسين مشغول

---

(١) قصر الشوق ، ص ١٦٥ .

بزواجه الذى انقلب بعد أشهر شربة زيت خروع ، وفهمى مشغول بالوفد المصرى المكون من سعد زغلول باشا وعبد العزيز فهمى بك وعلى شعراوى باشا وكيف توجهوا إلى دار الحماية وقابلوا نائب الملك للمطالبة برفع الحماية وإعلان الاستقلال[1] .

ويحس فهمى أنه فى حاجة إلى « وطن جديد ، وبيت جديد ، وأهل جدد ، ينتفضون جميعاً حيوية وحماسة ، ولكن ما أن يفيق على هذا الجو الخانق من الفتور والسذاجة وعدم المبالاة حتى تشب بين أضلعه نار الحسرة والألم . . فيود أن يجد نفسه مرة أخرى فى جمع الطلاب من إخوانه فيروى ظمأه إلى الحماس والحرية »[2] .

ومن خلال المعركة يتطور فهمى فى علاقته بالعالم الخارجى وبأبيه « لقد عاش فى الأيام الأربعة الأخيرة المنطوية حياة عريضة لم يكن له بها عهد من قبل . . حياة تجود بنفسها عن طيب خاطر فى سبيل شىء باهر أثمن منها وأجل »[3] على أن شيئاً ما ينفك يعطل اندفاعه قليلا وذلك حين يعلم والداه بجهاده ، فما عسى أن يفعل معه استبداد أبيه وحنان أمه ؟

وهكذا يواجه فهمى معركة عملية خارج البيت ومعركة

---

(١) بين القصرين ، ص ٢٨٥ . (٢) ص ٢٨٩ .
(٣) ص ٣١٩ .

نفسية داخل البيت ، وما يلبث إيمانه أن يتغلب لأن هذا الإيمان « أقوى من الموت وأشرف من الذل »[1] .

وعندما اكتشف أبوه أنه يشترك مع المجاهدين فى كفاحهم ضد الإنجليز حاول أن يفرض سيطرته عليه كما فرضها من قبل على أمينة وعائشة وياسين ، ولكن فهمى رفض أن يمتد استبداد أبيه إلى هذا الحد ، ولتكن ثورة على الاستبداد ، أيا كان : فى الوطن أو فى البيت . ولجأ أولا إلى التمرد المقنع ، إلى الكذب « لم يكن الكذب فى هذا البيت بالرذيلة المحزنة ، ولم يكن فى وسع أحد منهم أن يتمتع بالسلامة فى ظل الأب دون حماية من الكذب ، وهم يجاهرون فيما بينهم وبين أنفسهم بل يتفقون عليه فى الموقف المحرج ، وهل كان فى نية الأم يوم تسللت فى غيبة السيد إلى زيارة الحسين أن تعترف بفعلتها ؟ . . وهل كان فى وسع ياسين أن يسكر وهو (أى فهمى) أن يحب مريم ، وكمال أن يتعفرت بين خان جعفر والخرنفش بلا حماية من الكذب ، ليس الكذب مما يتورع عنه أحد منهم ، ولو أنهم التزموا الصدق مع أبيهم ما ذاقوا للحياة طعماً »[2].

ولكن أباه ما زال يضيق عليه الخناق حيث لا يستطاع الكذب ، فلا بد إذن من الافصاح عن الثورة ، وهكذا رفض

---

(١) ص ٣٢٠ .
(٢) ص ٣٧٥ .

أن يقسم على المصحف الذى قدمه له أبوه بأن يقطع كل صلة بينه وبين الثورة .

ولكن الثورة ما تلبث أن تصل إلى السيد أحمد عبد الجواد نفسه ، فالطبقة الوسطى لا تستطيع أن تعزل نفسها عن الكفاح الوطنى حتى ولو لم تكن هى التى بدأته ، بل هى تشارك فيه بإرادتها كما شارك فهمى أو بالرغم منها كما شارك السيد نفسه « لم يكن شىء فى السماء ولا فى الأرض قد خرق المألوف مما اعتاد السيد أن يراه كل يوم ، ولكن نفس الرجل ، والأنفس الموصولة بنفسه ، وربما أنفس الناس جميعاً ، تعرضت لموجة عاتية من الانفعال والشعور خرجت بها عن طورها أو كادت حتى قال السيد إنه لم تمر به أيام كهذه الأيام اجتمع الناس فيها حول نبأ واحد وخفقت قلوبهم بإحساس واحد »[1].

ولا يلبث السيد محمد عفت أن يحمل إلى صديقه السيد أحمد عريضة يوقعها هو وغيره من التجار يوكلون فيها سعداً للتكلم مع الإنجليز باسم الأمة « ووقع السيد بامضائه فى سرور تجلى فى تألق عينيه الزرقاوين »[2].

ولكن السيد أحمد ما يزال يعبر عن الحياد الدقيق الذى يحاول أن يقفه كثير من أفراد الطبقة الوسطى من القضايا

---

(١) ص ٢٩٠ . (٢) ص ٢٩١ .

السياسية . فقد « قنع دائماً من الوطنية بالعاطفة والمشاركة الوجدانية دون الإقدام على عمل يغير وجه الحياة الذى آنس إليه فلا يرضى عنه بديلا ، لذلك لم يدر بخلده يوماً أن ينضم إلى لجنة من لجان الحزب الوطنى على شدة تعلقه بمبادئه ، ولا حتى أن يجشم نفسه شهود اجتماع من اجتماعاته . . ليكن إذن وقته خالصاً لحياته ، وللوطن ما يشاء من قلبه وعواطفه وماله »[1].

ثم يضيف المؤلف قوله « لم يتصور أن الوطنية يمكن أن تطالبه بأكثر مما يجود به » أى أن المؤلف يعبر لنا عن خلافه مع رأى بطله ، ممهداً بذلك إلى أن الأحداث المقبلة سترغمه على أن يتجاوز هذه الدرجة القنوع من المشاركة الوطنية .

وعندما تبلغه أنباء سعد يصيبه الحزن والوجوم ، وسرعان ما يستولى اليأس عليه هو وإخوانه من فئة التجار وكأنما سعد قد انتهى بنفيه « رجل ولا كل الرجال ، بعث لحظة من الحياة باهرة ومضى كالحلم وسوف ينسى فلا يبقى منه إلا ما يبقى من حلم عند الضحى » ويفسر لنا المؤلف هذا اليأس ، لأنه اقترن فى ذهنهم بنفى أفندينا الذى لم يعد[2] .

أى أن هؤلاء التجار يتصورون أن ما حدث مرة لا بد وأن يتكرر مرة أخرى ، ولا اختلاف بين حدث وآخر .

---

(١) ص ٢٩٣ .

(٢) ص ٣١٤ .

وهكذا شارك أحمد عبد الجواد فى الحدث العام ، وهكذا خرجت أسرته من قوقعتها ، وكان لهذا تأثيره فى العلاقات الداخلية فى تركيب هذه الأسرة ، فإن فهمى الذى « يلوذ بالصمت بين يدى والده ما لم يبدأه هو بالحديث نقل إليه فى إسهاب ما اتصل بعلمه من مقابلةسعد لنائب الملك »[1] .

ومن خلال كمال يعرض نجيب محفوظ الاستجابات المختلفة لأفراد الأسرة الواحدة لهذا الحدث العام « فبينما نجد فهمى ثائراً يحمل على الإنجليز بحنق . . إذا ياسين يناقش الأخبار فى اهتمام رصين مشوب بأسف هادئ لا يمنعه عن مواصلة حياته المعتادة فى السهر حتى منتصف الليل ، أما أمه فلا تكف عن دعاء الله أن ينشر السلام . . ويصفى قلوب الإنجليز والمصريين جميعاً ، والأدهى من كل أولئك زينب زوجة أخيه التى أفزعتها الأحداث فلم تجد من تصب عليها غضبتها إلا سعد زغلول نفسه متهمة إياه بأنه سبب هذا الشر كله ، وأنه لو عاش كما يعيش عباد الله فى دعة وسلام ما تعرض له أحد بسوء ولا اشتعلت تلك النيران »[2] .

فى هذه الفقرة نجد نجيب محفوظ يحرص على أن يلتقط الحدث من كل زواياه ، معبراً بذلك عن فكرته عن الواقعية ، فليس أبطاله كلهم متحمسين للقضية الوطنية ، فهذه مثالية

---

(١) ص ٢٩٠ .　　(٢) ص ٣٢٢ .

بعيدة عن الواقع ، وليس أبطاله كلهم منصرفين أو ثائرين على الحركة الوطنية ، فهذا أيضاً مجانبة للواقع ؛ إن نجيب محفوظ حريص على أن يلتقط الواقع من كل زواياه ، بل يحتفظ بالتوازن الهندسي فى لقطاته ، ففهمى فى أقصى الطرف ثائر حانق على الإنجليز ؛ مشارك فى الثورة مشاركة فعالة ، وزينب فى أقصى الطرف الآخر تصب غضبتها على سعد زغلول ، وبين هذين الطرفين توجد درجات من الحماس ؛ وهناك كمال أو الكاميرا التى يمسك بها نجيب محفوظ لتسجل زوايا المشهد جميعاً .

ولكن المشهد متطور ، فالحدث العام يزداد اقتراباً من هؤلاء الأشخاص ، فقد عسكر الإنجليز أمامهم ، ولهذا فإن الأم تجزع بدلا من مجرد الدعاء لله أن تصفو قلوب الجميع ، واضطرت زينب أن تقول « ربنا على أولاد الحرام » وازدادت جرأة فهمى على مناقشة أبيه عندما أمره بعدم فتح باب المنزل وعدم خروج أى شخص . أما ياسين فإنه يرتكب فى تلك الليلة جريمته الجنسية الجديدة مع نور خادمة زوجته .

وأمينة تمثل نمطاً من الأمهات يقفن من مشاركة أبنائهن فى الكفاح الوطنى موقف المثبط والمعطل ، وهكذا تطلب من ابنها فهمى ألا يبدى كراهيته للإنجليز إن كان يحبها ، فهى تعرقل كفاحه الوطنى بربطه

بها بروابط عاطفية نفسية غير منطقية ، والأم فى مختلف روايات نجيب محفوظ موضوع جديد بالدراسة : فى « بداية ونهاية » وفى « السراب » وفى « زقاق المدق » وفى « كفاح طيبة » وفى « بين القصرين » ولكننا مهما تتبعنا الأم عند نجيب محفوظ فلا نستطيع أن نجدها متطورة على النحو الذى صوره لنا جوركى مثلا ، لأن نجيب يتحدث أولا عن أمهات الطبقة الوسطى ، ولأنه يضفى ثانياً على واقعيته أحياناً صفة الأغلبية الديمقراطية ، فهو يريد لبعض أشخاصه أن يمثلوا الأغلبية ، ويرى فى الأم كما صورها جوركى تعبيراً عن الأقلية فى عالم الأمهات ولهذا فهى تنحرف عن الواقعية كما يراها ، ولكن هذا الفهم للواقعية من شأنه أن يعطل عمل الرؤيا لدى الفنان ، لأن اختيار النموذج الذى يختلف عن الأكثرية ويتقدم عصره ، النموذج الذى يكون نادراً فى الحاضر ، عاماً فى المستقبل ، هو لون من ألوان النبوة التى يوهبها الفنان والتى عليه أن يجيد استغلالها ليضفى على عمله ميزة استشفاف المستقبل إلى جانب الكشف عن الواقع الذى خلق مثل هذا النموذج .

وهذا هو الفارق بين « عودة الروح » لتوفيق الحكيم وقصة « بين القصرين » ، فكلتا الروايتين وقعت أحداثهما أثناء الثورة المصرية عام ١٩١٩ ، ولكن « عودة الروح » وإن كتبت عن تلك الثورة بعد وقوعها ، إلا أنها تحمل روح النبوة بالنسبة لكفاح الشعب المصرى فيما تلا ذلك من أحداث حتى

وجدنا أخيراً من يقتبس فقرات منها ويبرهن بها على أن توفيق الحكيم كان يتنبأ فيها بالتغيرات التي مرت بها مصر بعد كتابتها بنحو ربع قرن .

بهذا الفهم للواقعية يكشف لنا نجيب محفوظ عن موقف الحياد الدقيق الذى تقفه أغلبية الطبقة الوسطى من الكفاح الوطنى ، وذلك عندما صور موقف السيد أحمد عبد الجواد من ابنيه : ابنه ياسين الذى اتهم بالخيانة فى الجامع حتى كادت أن تتلفه النعال ، وابنه فهمى الذى اكتشف أبوه فى تلك اللحظة أنه عضو فى اللجنة الثورية للطلبة ولولاه ما تم إنقاذ أخيه من نعال المصلين ، وهكذا أعاد الطرف المناقض للآخر التوازن إلى الموقف .

فأحمد عبد الجواد يستنكر كيف يتهم الناس ابنه ياسين بالخيانة ، ثم هو غاضب على ابنه « هذا الثور ابن المره لن يعفيك أبداً من متاعبه . . لا بد أن يسامر الإنجليز كى أدفع أنا الثمن للسفلة المتهجمين »[1] .

لكنه لا يلبث أن يقول لنفسه « ليس ياسين وحده المذنب ليس وحده الذى يتحفه بالمتاعب ، فهنالك البطل » ، ويعنى به فهمى ، وهكذا « انتهى دور الخونة وجاء دور المجاهدين »[2] على حد تعبير ياسين ، وكأنما يريد المؤلف بذلك أن يقول إنه

(١) ص ٣٧٠ .
(٢) ص ٣٧١ .

الطبقة الوسطى قد يوجد فيها من يتهمون بالخيانة أمثال ياسين ، وقد يوجد فيها مجاهدون أمثال فهمى ،ولكن فيها أيضاً من يقف موقف السيد أحمد عبد الجواد « إنه لا يحتقر المجاهدين وهو أبعد ما يكون عن ذلك ، طالما تابع أنباءهم بحماس ودعا لهم عقب كل صلاة بالتوفيق ، طالما ملأته أخبار الإضراب والتخريب والمعارك أملا واعجاباً »[1]. ولكن الأمر يختلف كل الاختلاف إذا صدر عمل من هذه الأعمال عن ابن من أبنائه كأنهم جنس قائم بذاته خارج نطاق التاريخ . . الثورة وأعمالها فضائل لا شك فيها ما دامت بعيدة عن بيته . . فاذا طرقت بابه وتهددت أمنه وسلامه وحياة أبنائه ، تغير طعمها ولذتها ومغزاها وانقلبت هوساً وجنوناً وعقوقاً وقلة أدب ، « فلتشتعل الثورة فى الخارج وليشارك هو بقلبه كله وليبذل لها كل ما فى وسعه من مال . . وقد فعل ولكن البيت له وحده دون شريك ومن تحدثه نفسه فيه بالاشتراك فى الثورة فهو ثائر عليه هو لا على الإنجليز ، إنه يترحم ليل نهار على الشهداء ويعجب كل الإعجاب بالشجاعة التى يتذرع بها آلهم فيما يروى الرواة ، ولكنه لن يسمح لابن من أبنائه أن ينضم إلى الشهداء ولا تطيب نفسه بهذه الشجاعة التى يتذرع بها آلهم . . انزعج الرجل انزعاجاً لم يشعر بمثله من قبل ، فاق انزعاجه فى مأزق الجامع نفسه »[2].

(١) ص ٣٧٢ .

(٢) ص ٣٧٣ .

أى أن انزعاج السيد من أخبار جهاد ابنه فهمى فاق انزعاجه من أخبار خيانة ابنه ياسين ، فحاول أن يخيف ابنه من عواقب عمله حتى صاح به فى لحظة قائلا « أنا أسلمك بنفسي إلى البوليس » .

وهكذا يكشف لنا نجيب محفوظ عن صورة من صور الخوف الذى يملأ قلب الأب على ابنه وعن صورة من صور الآباء الذين يبلغ بهم الخوف على أنفسهم إلى التهديد بأن يشوا بأبنائهم إلى البوليس ، فهم لا يريدون خيانة ولا تضحية ، بل مجرد تأييد عاطفى لا نفع منه إذا جد الجد .

ولكن نجيب محفوظ ما يزال مخلصاً لواقعيته ، فهذا التهرب من مسؤولية الكفاح لا يعفى أصحابه من الاشتراك فيه بدورهم ولو على الرغم من إرادتهم ، إنهم يحسبون أن الأمر اختيارى: يمكننا أن نخون أو نؤيد، يمكننا أن نشترك بعواطفنا وأموالنا أو نشى إلى البوليس بأبنائنا وإخواننا أو لا نكترث إطلاقاً ، ولكن الحوادث ما تلبث أن تثبت أن الأمر ليس باختيارهم تماماً كما يحبون أن يتوهموا ، وأن الأحداث تدفعهم دفعاً إلى جانب دون آخر ما داموا لم يستخدموا حرية الاختيار التى أتيحت لهم ، فالسيد أحمد عبد الجواد مصرى وليس إنجليزياً ، مستعمر وليس مستعمراً ، ولهذا فهو يجد نفسه أولا أمام ابنيه اللذين لم يكن يعلم عن تصرفاتهما شيئاً فيصبح

« يا أولاد الكلب . . الله يقطع الأولاد والخلف والبيوت »[1].

« لماذا تسوقني قدماى إلى البيت ؟ لم لا أتناول لقمتى بعيداً عن الجو المسموم ؟ » .

إن أحمد عبد الجواد يحاول التهرب عندما يجد الأحداث تضيق عليه شيئاً فشيئاً ، وهو لا يحاول التهرب هذه المرة من الثورة التى شبت فى شوارع المدينة ، بل هو يحاول التهرب من الثورة التى تسربت إلى بيته .

غير أن الأحداث ما تلبث أن تمسك بتلابيبه هو ، لا مهرب من الثورة فى شوارع المدينـــة إلى حجرات البيوت ، ولا من حجرات البيوت إلى مكان خيـــالى بعيد ؛ حتى ولو كان السيد أحمد عبد الجواد يلهو أثناء هذه الأحداث الدامية فى منزل جارته الست أم مريم حتى منتصف الليل ، وكأنما نجيب محفوظ يريد أن يقول إن هذا اللهو نفسه هو الذى عرضه للوقوع فى أيدى الإنجليز ، كالفأر الذى يعدو بأقصى سرعته ليجد نفسه فى فم الثعبان ، فلولا سهره حتى منتصف الليل ما وقع فى أيدى الجندى الإنجليزى وهو خارج فى طريقه إلى بيته ، وقد أمره الجندى بأن يتبعه فركبه الفزع حتى « طارت الخمر وطار عقله »[2].

ما أعظم التناقض بين اللحظة التى كان يعيشها منذ دقائق

---

(١) ص ٢٧٠ .   (٢) ص ٣٩٤ .

وبين اللحظة التى يعيشها الآن ، ومع ذلك فان إحداهما أفضت إلى الأخرى .

وجعل يتساءل « فيم القبض عليه ؟ لا هو من الثوار ولا هو من المشتغلين بالسياسة ولا حتى من الشبان . فهل يطلعون على الأفئدة ويحاسبون المشاعر أو تراهم يعتقلون أفراد الشعب بعد أن فرغوا من اعتقال الزعماء »(١).

وهكذا يدرك الرجل الذى تهرب من المشاركة الجدية فى الكفاح ، وحاول أن يثنى ابنه عنه ولو بابلاغ البوليس، يدرك أن هذا جميعه لا يعفيه من تحمل نصيبه هو شخصياً ، حتى ليتساءل عما إذا كانوا يطلعون على الأفئدة ويحاسبون على المشاعر . بل إنه تذكر فى تلك اللحظة إبنه فهمى — الذى هدده بإبلاغ البوليس عنه — وأعلن حاجته إليه « لو كان يعرف الإنجليزية ليسأل آسره . . أين فهمى ليحادثه نيابة عنه ؟ . . وحزه الألم والحنين ، أين فهمى وياسين وكمال وخديجة وعائشة وأمهم »(٢)الآن عندما دفع إلى المعركة لم يعد يدعو الله أن يقطع الأولاد والخلف والبيوت ، بل إنه يحن إليهم ويذكرهم ويحس أنهم سنده فى هذه المحنة ، هذا هو الصدق الفنى الذى يجعلنا نحس بنجاح العمل .

وأخيراً وجد السيد أحمد عبد الجواد نفسه مع آخرين وهم

---

(١) ص ٣٩٤ .

(٢) ص ٣٩٤ .

يؤمرون بملء حفرة كبيرة بالتراب ، وهنا وجد نفسه يقول « هنيئاً لنا هذه المشاركة فى جحيم الثورة ، لم لا ؟ البلد ثائرة كل يوم ، كل ساعة ضحايا وشهداء بيد أن قراءة الصحف وتناقل الأخبار شيء أما حمل التراب تحت تهديد البنادق فشيء آخر . هنيئاً لكم أيها النائمون فى أسرتكم ، اللهم احفظنا ، لست لها ، لست لها ، اللهم اهزم المشركين بقوتك ، نحن ضعفاء ، لست لها »[1]. وهكذا تهز الثورة السيد أحمد عبد الجواد ، وكأنما نجيب محفوظ ينتقم من هذا « الأنا الأعلى » الذى يحيط نفسه بكل مظاهر القداسة والألوهية فى بيته ، عندما جعله يحمل التراب بنفسه وهو يستطرد فى تأملاته قائلا « لا طعم للحياة فى ظل الثورة ، الثورة . . أى جندى يقبض عليك ، تحمل التراب بكفيك . . فهمى يقول لك لا ، متى تعود الدنيا إلى أصلها ؟ صداع ؟ بل صداع وغثيان ، دقائق من الراحة ، لا أطمع فى مزيد »[2].

وفى اليوم التالى استرد السيد أحمد عبد الجواد الكثير من روحه المعنوية . فتعذر عليه أن يغفل الجانب الفكاهى من الحادث حتى غلب ما عداه فانتهى الحديث إلى نوع من المزاح[3].

---

(١) ص ٣٩٨ .
(٢) ص ٣٩٩ .
(٣) ص ٤٠٠ .

وهكذا حاول السيد أحمد عبد الجواد أن يسترد سريعاً هيبته وثقته فى نفسه ، لا يدرك أن هناك حدثاً أخطر ينتظره ولن يجعله يعود إلى مزاحه بمثل هذه السهولة وذلك اليسر .

وعندما قتل ابن الفولى فى المظاهرات قال السيد أحمد يائساً « هلك المسكين فلم يعد سعد ولم يخرج الإنجليز » وعندما عاد سعد وزع السيد أحمد الشربات كما توزع بقية الدكاكين وأكثر ، كما علق صور سعد تحت البسملة ، وذلك لأنه — على حسب قول السيد — قد مضى عهد الخوف والدمار إلى غير رجعة . « ألا ترى المظاهرات تمر تحت أعين الإنجليز دون أن يتعرضوا لها بسوء ؟ علق الصورة وتوكل على الله » . بل أصبح اشتراك فهمى فى المظاهرات من دواعى فخره حتى إنه قال « ليته اشترك فى الأعمال الكبيرة ما دام الله قد كتب له العمر حتى اليوم ، سأقول من الآن فصاعداً إنه خاض غمار الثورة . . والله لو كنت شاباً لفعلت ما لم يفعل إبنك »(١). وهكذا يكشف لنا نجيب محفوظ بوضوح عن هذه النفسيات المذبذبة التى تنكمش إذا أحست الخطر وتسارع إلى جنى الثمار إذا بدا الانتصار .

وها هو ياسين يقول لفهمى « أحسبتنى فاقد الوطنية ؟ . . المسألة أنى لا أحب الزياط والعنف ، ولا أجد حرجاً فى

---

(٥) ص ٤٢٧ .

التوفيق بين حب الوطن وحب السلامة » وعندما أحرجه فهمى قائلا « وإذا شق التوفيق بينهما ؟ » أجاب فى صراحة « قدمت حب السلامة . . نفسى أولا ، ألا يستطيع الوطن أن يسعد إلا بالتهام حياتى ؟ يفتح الله ، أنا لا أفرط فى حياتى ولكنى سأحب الوطن ما دمت حياً » فأجابت أمه قائلة : هذا عين العقل[1] .

وأمينة أيضاً كانت تلقى اللوم على سعد كلما وقع حادث مؤسف ، لكن عندما عاد من المنفى لم تجد غضاضة فى أن تعترف بأن رجلا يجمع الكل على حبه لا بد أن الله يحبه كذلك . ولكن أمينة تستنكر وجود أم تزغرد لاستشهاد ابنها « أين ؟ على هذه الأرض ؟ ولا تحت الأرض فى عالم الشياطين »[2] .

وهذه أقصى صورة من صور الإيجابية لنساء « بين القصرين » ، وذلك لأن نساء هذه الطبقة لم يشاركن تاريخياً فى ثورة ١٩١٩ ، إنما شاركت فيها بعض زوجات الساسة وبعض نساء الطبقة البورجوازية الكبيرة ، اللاتى كان لديهن شىء من التحرر كما يتبين لنا ذلك فى الجزء الثانى « قصر الشوق » ، فالإخلاص التاريخى عند نجيب محفوظ جعله يحرص

---

(١) ص ٤٢٩ .

(٢) ص ٤٣٠ .

على ذكر الدور الذى قامت به النساء فى تلك الثورة ، فأشار إلى مظاهراتهن وإلى شعر حافظ ابراهيم فى هذه المظاهرة .

وهكذا يرسم لنا نجيب محفوظ التغيرات الإنفعالية والعاطفية التى تمر بأفراد الأسرة – كل من خلال شخصيته – بتغير الحدث العام : أولا عندما كانت الثورة مجرد أنباء بالنسبة لهم ، ثم وهى تقترب منهم وتجذبهم إليها ، وأخيراً وهى تنتصر ممثلة فى عودة سعد زغلول .

وأخيراً لقى فهمى مصرعه ، لقيه أثناء مظاهرة سلمية قامت للاحتفال بعودة سعد زغلول وسمحت بها السلطة ، وكأنما نجيب محفوظ يريد أن يقول إنه لا أمان فى ظل الاستعمار ، وأن الغدر طبيعته ، وكأنما يريد أن يعبر من ناحية أخرى عن فكرته عن القدر ، فهذا فهمى قد نجا من كل أحداث الثورة السابقة ليلقى اليوم مصرعه أثناء اشتراكه فى مظاهرة سلمية .

وأسلوب نجيب محفوظ وهو يصف مصرع فهمى تعبير واضح عن ارتباط المضمون بالأسلوب ، فهو يخرج عن أسلوب الرواية والحوار إلى أسلوب المونولوج الداخلى « ما أشد الضوضاء . . ولكن بما علا صراخها ؟ هل تذكر ؟ أو هو نداء فحسب ؟ . . من ؟ ما ؟ فى باطنك يتكلم ، هل تسمع ؟ هل ترى ؟ ولكن أين ؟ لا شىء ، لا شىء ظلام فى ظلام ،

حركة لطيفة تطرد بانتظام ، كدقات الساعة ، ينساب معها القلب ، تصاحبها وشوشة ، باب الحديقة . . أليس كذلك ؟ يتحرك حركة نموذجية سائلة ، يذوب رويداً ، الشجرة السامقة ترقص فى هوادة ، السماء ؟ منبسطة عالية ، لا شيء إلا السماء هادئة باسمة يقطر منها السلام . . » .

إن هذا الأسلوب لم يظهر عند نجيب محفوظ إلا فى أواخر قصة « بداية ونهاية » وهو يصف قصة موت نفيسة وانتحار أخيها الضابط حسنين . ولكن ما أبعد الفارق بين النهايتين . فموت حسنين جاء يأساً بعد أن حمل أخته على الالقاء بنفسها فى النيل ، وجاء تعبيراً عن انعزاله عن مجتمعه ، لذلك تساءل حسنين فى مونولوجه الداخلى قائلا « ماذا فعلت ؟ إنه اليأس الذى فعل . . وإذا كانت الدنيا قبيحة فنفسى أقبح منها . ما وجدت فى نفسى يوماً إلا تمنيات الدمار لمن حولى . فكيف أبحت لنفسى أن أكون قاضياً وأنا على رأس المجرمين ؟ لقد قضى على » . وينتهى مونولوج حسنين الداخلى ، بل تنتهى « بداية ونهاية » بهذه الجملة « فلأكن شجاعاً ولو مرة واحدة . ليرحمنا الله . . » قارن هذا بموت فهمى الذى جاء تتويجاً لاندماجه فى المجموع ، لهذا كانت نهاية مونولوجه « لا شيء إلا السماء هادئة باسمة يقطر منها السلام » .

وبعد مضى سنوات على مصرع فهمى « تذكر السيد

أحمد كيف ثار على الثورة . . وكيف ثاب رويداً إلى مشاعره الوطنية الأولى لما أسبغه الناس عليه من تقدير وإكبار بصفته والداً لشهيد نبيل ، ثم كيف انقلبت مأساة فهمى مع الزمن مفخرة يباهى بها وهو لا يدرى »[1].

وهكذا يسلط نجيب محفوظ الكاميرا من جميع الزوايا سواء من ناحية وقع الحادث على عدة أفراد فى اللحظة الواحدة أو وقع الحادث الواحد على فرد واحد فى التاريخ الطويل .

وهكذا نجد أن التمرد على الأب الصارم الذى يشكل ضمائر أبنائه ويعبر عن ضمير عصره أو ضمير الطبقة الوسطى فى ذلك الوقت على الأقل ، هو الخط المعبر عن الواقع المتطور فى قصة « بين القصرين » ، حتى المؤلف يشترك فى هذه الثورة عندما يجعل بطله السيد أحمد عبد الجواد يحمل التراب على كتفيه فى منتصف الليل ، وتصل الثورة إلى قمتها الواضحة عندما يثور فهمى على استبداد الوالد واستبداد الاستعمار معاً ويدفع حياته ثمناً لذلك فتتحطم سيطرة الأنا الأعلى هذه المرة تحطماً حقيقياً وينهار السيد أحمد عبد الجواد انهياراً واضحاً فى قصة « قصر الشوق » مصاحباً فى ذلك تقدمه فى العمر وتميع الحركة الوطنية معاً ، وعلى هذه الأنقاض تظهر فى « قصر الشوق » ثورة كمال العاطفية والفكرية على الطبقة

---

(١) قصر الشوق ص ٧٨ .

المترفة والساسة الذين يخونون بلدهم ، وعلى الخرافات التي تلقنها عن أمه وعلى العقيدة ، ويبحث عن قيم جديدة وضمير جديد يعكس تطور بيئته التي تأثرت بما جد من أحداث وثقافات حتى يعلن أن « الدين الحقيقى هو العلم »[1] ثم يهتف فى صراحة ووضوح « ليسقط الأب المستبد »[2] .

والذى لا شك فيه هو أن نجيب محفوظ فى قصته « بين القصرين » قد برهن على أنه سيطر سيطرة تامة على فنه الروائى الذى تمرس به خلال عشر روايات سابقة . ولا شك أن سر النجاح التكتيكى عند نجيب محفوظ هو النفاذ المباشر إلى شخصياته عن طريق الأحداث والحوار الرائع ، وانعدام الوصف التجريدى ، وإيجاد تنوع فى شخصياته بعضهم ثابت لا يتطور وبعضهم يتطور ، والتقاطه الأحـــداث والشخصيات من أكثر من زاوية .

ولكن الذى لا شك فيه أن الوصف التسجيلى بلغ درجة الإملال فى بعض الصفحات ، ولو أننا نجد هذا الإملال فى كثير من الملاحم الفنية الكبرى مثل « دون كيشوت » و « الحرب والسلام » و « الاخوة كرامازوف » . إلا أن طبيعة العصر الحاضر لا تشجع كثيراً هذا اللون من الأسلوب،

---

(١) المرجع السابق ص ٣٥٣ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٥٣ .

وتفضل عليه الأسلوب الذى تغنى فيه الإشارة أو اللمحة عن الإسهاب والتفصيل .

ويبدو أن نجيب محفوظ نفسه قد أتخم هو بدوره من هذا الأسلوب حتى لقد ذكر لى أن نفسه الآن أصبحت تعافه كما يعاف الشبعان من طعام كان متلهفاً عليه وهو جوعان ، ثم أتيح له فى كميات كبيرة فأقبل عليه حتى شبع بل حدث له ما يشبه رد الفعل . هذا دليل على أن نجيب محفوظ لا يريد أن يكرر نفسه ، يريد أن يتطور ، يريد أن يجدد مضمونه الفنى ، لأن البحث عن أسلوب جديد معناه بالضرورة البحث عن مضمون جديد[1] .

(١) وقد صح ما توقعناه ، فإن نجيب محفوظ قد انتقل بعد ثلاثية (بين القصرين) إلى مرحلة فنية جديدة أسلوباً ومضموناً .

الجبل *

قصة الجبل ، قصة محقق توفده السلطات الحكومية ليحقق فى اختلاسات وسرقات من أخشاب وطوب وأدوات البناء فى القرية النموذجية التى تبنيها الحكومة لأهالى قرية الجرنة ، وهى قرية تقع على الضفة الغربية للنيل فى مواجهة مدينة الأقصر وفى منطقة مزدحمة بالآثار الفرعونية ، وأهلها يرفضون الانتقال من قريتهم الجبلية إلى هذه القرية النموذجية حيث تريد لهم السلطات الحكومية أن يعيشوا . وكان هذا التحقيق بناء عن شكوى تلقتها إدارة التحقيقات بوزارة المعارف موقعة باسم « حسين على » أحد أهالى قرية الجرنة .

وفى بدء القصة نجد مدير التحقيقات يستدعى فتحى

---

* مايو ١٩٥٨ .

غانم – فالمؤلف يقوم بدور المحقق فى القصة – ويبلغه أنه سيكلفه بعمل يعرضه لخطر الموت ، خطر القتل فى جبل بالصعيد ، ولهذا وقع عليه اختياره لأنه أولا أعزب كما أنه يبدو ضخماً كالملاكم أو المصارع . وبهذه الكلمات ينجح فتحى غانم فى إثارة حب الاستطلاع لدى القارئ وإغرائه بمتابعة أحداث القصة التى تشبه فى سطورها الأولى بداية القصص البوليسية . والواقع أن أول ما يلحظه القارئ هو نجاح فتحى غانم فى استخدام هذا اللون من التشويق والإثارة من أول القصة إلى آخرها بحيث ندرك أنه مؤلف مسيطر على هذه الناحية من التكنيك القصصى .

ولكن خلال هذه الكلمات نجد أن المؤلف يوضح أن لعقلية المحقق دخلا كبيراً فى تفسير القانون وتطبيقه . فهو يؤمن بأن القانون لا ينفصل عمن يطبقه ، فاذا ذهب أحد المتزمتين للتحقيق فى إحدى القضايا الخلقية بمدرسة للبنات فإنه سيطالب فى نهاية التحقيق بإجراء مختلف عما لو قام بالتحقيق أحد الشبان المتحررين . وهذا التوضيح له أهميته فى إدراك الاتجاه الذى سلكه المؤلف المحقق فى القصة ، والذى ترتبت عليه نتائج كان يمكن أن تكون مختلفة تماماً فى حالة وجود محقق آخر .

ويسافر فتحى غانم إلى قرية الجرنة ليقوم بتحقيقه ، ولم

يكن القطار مجرد وسيلة للمواصلات تنقله من العاصمة إلى الصعيد ، بل كان وسيلة فنية كذلك ، فهو ينقلنا معه ، وهو ينقلنا أولا عن طريق اللغة التي تنطقها هذه السيدة الأسيوطية المسافرة والتي تتكلم عن باريس بفرنسية عذبة ثم ما تلبث أن تتحدث بالصعيدية ، وهكذا أوضح لنا فتحى غانم أن لكل مستوى من مستويات اللغة وظيفة فنية ، وكانت اللهجة الصعيدية هى إحدى وسائله الفنية التي نقلنا بها من القاهرة إلى الصعيد . بل إن المؤلف يقول لنا صراحة « كنت أنتقل محمولا بهذه اللهجة الصعيدية إلى أقاصى الصعيد والقطار لم يتحرك بعد من محطة القاهرة »[1] .

ثم هو ينقلنا من القاهرة إلى الصعيد عن طريق الانتقال من عربات الهواء المكيف فى القطار إلى عربات الدرجة الثالثة فى القطار نفسه ، الانتقال من الحقائب الجلدية الفاخرة المكتظة بالملابس الصوفية والحريرية وزجاجات العطر وأربطة العنق والأرواب دى شامبر إلى السلال الملأى بالشاى والسكر والبيض والملقاة على المقاعد الخشبية . . .

ثم هو ينقلنا من العاصمة إلى أقاصى الصعيد عندما يتحرك القطار ويبدو النخيل العالى والقرى السوداء والماشية التى

(١) فتحى غانم : الجبل ، العدد ٥٩ من سلسلة الكتاب الذهبى ، دار روز اليوسف ، ١٩٥٩ ، ص ١٣ .

ترعى . . . وهكذا تحولت عربة تكييف الهواء إلى جزيرة صغيرة وسط بحر غريب من الخضرة والسواد والجبال الصفراء العالية عند خط الأفق . وهكذا أصبح كل ما يحيط به هو عالم ركاب الدرجة الثالثة . . إنهم الآن يتنفسون بحرية أكثر ويستقبلون بأعينهم مناظر مألوفة أكثر ، ونحن فى طريقنا إليهم حيث يعيشون هناك . . فى قرية الجرنة .

ونزل فتحى فى الأقصر ضيفاً على وكيل النيابة ، ووكيل النيابة هو أول من لقيه ممن يمثلون السلطة الحاكمة فى هذا الصعيد النائى . وقد حاول فتحى غانم أن يعطينا الصورة الخلفية أو الداخلية لهذا « الوكيل النيابة » من ناحيتها النفسية والمادية . فمن الناحية النفسية نجد أن وكيل النيابة هذا يحرص على أن يبدو بمظهر وقور أنيق متعال يضطره إلى عدم مخالطة الناس ، وهذا المظهر نفسه هو الذى تسبب فى خلق الصورة الداخلية المناقضة ، فهو يعانى من شعور مزمن بالوحدة ولهذا فهو « مسكين وحيد فى داخل نفسه ، يبحث عن متعة أو تسلية خفية لا يدركها أحد من الناس كأن يمتع نفسه برؤية الأميرة »[1] .

أما الصورة المادية الداخلية فلا تقل تناقضاً ، فالمؤلف يقدمه لنا واقفاً فى منزله بالفانلة واللباس ثم متجولا بقبقاب

---

(١) الجبل ص ٢٠ .

خشبي ، مناقضاً بذلك مظهره وهو فى المحكمة ينظر إلى المتهمين فى تعال وغطرسة وكبرياء . وفى حجرة نومه سرير سفرى كسرير المستشفى ، ومسمار مثبت فى الحائط علق عليه كل ملابسه المتسخة ، ومقعد خشبي قاعدته مكسورة لا يصلح للجلوس فاستعمله كدولاب[1]. ولكن عندما ارتدى ملابسه « تحول فجأة إلى رجل أنيق ، وضع الطربوش فوق رأسه فأصبح وقوراً ، وتغيرت ملامح وجهه كأنه لم يكن منذ دقائق يصنع الشاى فوق وابور الجاز وهو بالفانلة واللباس » .

وكأنما فتحى غانم حريص على أن يحطم هذه الهالة الظاهرية لممثل السلطة الحاكمة ، فيطلعنا على فوضاه الداخلية ، وهو لا ينكر أن فى حياة الشعب فوضى أيضاً ، ولكن الفرق بينهما أن فوضى الشعب غير مستترة بينما فوضى وكيل النيابة يقنعها صاحبها بعطر الاتكنسون والصوف الإنجليزى والطربوش[2] وهذا التحطيم لقداسة السلطة الحاكمة هو أول علامات الاتجاه الذى سيسلكه المحقق فتحى غانم .

والشخصية الثانية التى قابلها فتحى غانم وتمثل السلطة الحاكمة هى شخصية الأميرة أخت الملك . وقد قدمها لنا المؤلف فى أول الأمر وهى تجرى وخلفها يجرى ثلاثة شبان يرتدون القمصان المشجرة وجسمهم متراخ ونظراتهم قلقة

(١) الجبل ص ٢٢ .   (٢) الجبل ص ٢٦ .

بلهاء ، ثم قدمها لنا مرة ثانية وهو فى المركب يجتاز النيل إلى الشط الغربى حيث تقع قرية الجرنة ، فقد كان القرويون يتحدثون عن صلاتها الجنسية « كل يوم يا بوى . . يجيبولها ضابط حليوة من العيال بتوع مصر و . . . . ع تبلهم »[1].

وكان وجود الأميرة بالأقصر قد سلبه مهابته وسلطانه كمحقق ، فهو عندما يقصد مفتش الآثار يجده مع سمو الأميرة ، ويتحدث مع السعاة فيجيبونه بلا اكتراث كأنهم فى حماية سمو الأميرة[2]. ولهذا عندما سمع القرويين يعرون الأميرة ويتحدثون عنها باشتهاء اتخذ موقفه إلى جانبهم بلا تردد « وشعرت براحة نفسيه غامرة وأنا أستمع لكلام العامل . حطم الرجل بكلماته البسيطة المعبرة تلك الرهبة التى شعرت بها عندما ران علينا الصمت وهى تمر أمامنا فى بهو فندق ونتر بالاس فى الليلة الماضية ، كما حطم الرجل تلك الهالة التى أحاطت بالأميرة وهذا الجو من التعالى والكبرياء والذى ساد تفتيش الآثار لمجرد أن كبير المفتشين ذهب ليشرح لها آثار مدينة هابو »[3]. وهكذا حطم فتحى غانم مهابة رمز آخر من رموز السلطة الحاكمة ، بل اعترف هذه المرة أنه أحس إزاء ذلك براحة نفسية غامرة .

---

(١) الجبل ص ٢٧ .

(٢) الجبل ص ٢٥ .

(٣) الجبل ص ٢٧ .

وعندما وصل إلى الشط الغربى ركب لورى الآثار حتى وصل إلى القرية النموذجية ، وهناك تقابل مع ثالث ممثل للسلطة الحاكمة ، ذلك هو المهندس الذى أشرف على بناء القرية النموذجية . والواقع أننا لا نستطيع القول إن المهندس ينتمى إلى السلطة الحاكمة تماماً ، ولكننا نستطيع القول بأن الفئة الحاكمة استعانت به لينفذ لها أغراضها واستعان هو بها لينفذ بدوره مشروعاته الفنية ، فهو منتفع ومنتفع به . وقدمه لنا المؤلف المحقق حين لمحه أول مرة فى بهو فندق ونتر بالاس ، باعتباره « رجلا شاحباً ذا صوت ناعم لين ، فيه ملل وسأم ، وكان يبدو عصبياً رغم هدوئه الظاهرى »[1].

ونقطة الضعف فى المهندس ، تختلف عن نقطة الضعف فى وكيل النيابة والأميرة ، ذلك أنه رجل يعيش فى عالمه المثالى لا يهمه مدى ملاءمته لعالم الواقع . فقد بنى قرية بيوتها مكيفة الهواء ذات جامع تنسجم فيه مساقط الضوء مع خطوط البناء وحركات المصلين كأنهم يرقصون باليه . . . قرية رائعة ومهندس مخلص ، ولكنه لم يسأل نفسه قبل أن يبدأ هذا العمل ماذا يفعل أهل الجبل عندما يسكنون هذه القرية النموذجية الرائعة ويبتعدون عن الجبل مصدر رزقهم ؟ وهو السؤال الذى اكتشفه المحقق فتحى غانم فيما بعد فحدد موقفه نهائياً

---

(١) الجبل ص ٢١ .

كما سنرى . وهكذا كان المهندس شبيهاً إلى حد كبير بأصحاب المدن الفاضلة التى لا تصمد أمام التجربةالواقعية :

* * *

وقد استمع المحقق فتحى غانم إلى قصة أهل الجبل من ثلاثة رواة ، كان أولهم هو هذا المهندس ، وقد روى قصته للمحقق وهما يلعبان الشطرنج وينتظران هجوماً ليلياً من أهل الجبل ، (وهنا نلمح مثلا آخر لأسلوب التشويق الذى يسود القصة) وكان من الطبيعى أن يقف المحقق موقف المستريب من قصة الجبل كما يرويها المهندس . لا لأن هذه هى طبيعته باعتباره محققاً كما يقول ، بل لأن المهندس كان متعاوناً مع السلطة الحاكمة ومنفذاً لأغراضها ، وهى السلطة التى حرص المحقق فتحى غانم على تحطيم قداستها وتعريتها وكشف فوضاها وانحرافاتها . .

ولهذا فنحن لا نستمع إلى قصة المهندس كما رواها على لسانه مباشرة ، بل نسمعها منقولة إلينا على لسان المؤلف المستريب ، ولهذا فنحن نجد فى قصة المهندس أن العمدة ورجاله يتندرون بغضبه عندما يكتشف أنهم غشوا سائحاً وباعوه تمثالا مقلداً على أنه أثر فرعونى ، ولهذا نجد الحديث عن أسلوب التفرقة الذى لجأ إليه المهندس بين أهل القرية ، فعين منهم مقاولا للأنفار الذين يعملون فى بناء القرية النموذجية وقد أخذ هذا المقاول يحاول عبثاً أن يحرض الأهالى على

السكنى فى هذه القرية . ولو كنا نتلقى وجهة نظر المهندس مباشرة لما وجدنا أمثال هذه التعبيرات التى تدل على وجهة نظر معادية للمهندس .

وفى رواية المهندس يتضح أن هناك صراعاً بينه وبين عمدة الجرنة ، وهو رمز للصراع بين السلطات الحاكمة وأهالى الجبل ، ولكن يتضح لنا أن أهل الجبل يتصارعون أيضاً مع الجبل نفسه ، ويتضح لنا أن هذا الصراع الأخير هو الصراع الدرامى الحقيقى فى هذا العمل الفنى . ذلك لأن تحيز فتحى غانم ضد السلطة الحاكمة وانضمامه إلى أهل الجبل – كما سنرى – أفقد الصراع بين الحكومة وأهل الجبل عنصره الدرامى ، وهو تحيز برره أن المؤلف هو أحد شخصيات القصة له الحق فى أن يعجب وأن يتهكم . أما الصراع بين أهل الجبل والجبل نفسه فأشبه بصراع الإنسان مع القدر فى الدراما اليونانية ، « إن الكهوف هى المداخل الطبيعية للقبور الفرعونية التى لم تكتشف بعد ، وكل أسرة لا تفكر فى أنها تسكن فى كهف بل هى تقيم على باب كنز . . على باب الجنة »[1]. « وعندما يتقدم الليل ، تجتمع الأسرة ، رجالا ونساء وأطفالا لينقبوا داخل الكهف ، يكحتون شهوراً وسنين بمعاولهم البدائية ضاربين فى الصخر الصلد ، مغامرين بحياتهم ، متحدين الطبيعة فى صورة الحجارة الضخمة التى تقف بينهم وبين

---

(١) الجبل ص ٤٥ .

ما يريدون . . متحدين لعنة الفراعنة التى يفسرون بها قتلاهم الذين يموتون تحت الحجارة التى تسقط فوقهم أثناء الكحت متحدين مكر الفراعنة ودهاءهم فى حماية قبورهم »[1].

وهذه الرواية الأولى كانت تمهيداً ضرورياً للروايتين التاليتين ، يروى إحداها العمدة ويروى الثانية حسين على الموقع على الشكوى المرسلة إلى إدارة التحقيقات .

وعندما نستمع إلى رواية العمدة لا نجد المؤلف يقف موقف المحقق المستريب كما فعل وهويستمع إلى رواية المهندس ، بل لقد تضاءل المحقق بحيث ضاعت صفته تماماً وأصبح العمدة هو المسيطر على الموقف على عكس المفترض ، ولئن كان تجاهل هيبته كمحقق بسبب وجود الأميرة قد أثار فيه الحنق فإنه تقبل هنا تجاهل هذه الصفة برضى ودون أى احتجاج ، فهو يتحدث عن العمدة قائلا : جذبنى بشدة فوقعت على الأرض إلى جانبه وفرت السحالى مذعورة من حولى . كان العمدة العجوز رجلا قوياً ، ودبت القشعريرة فى بدنى ، كنت أرتعد من كل شىء ، من البندقية ، والعمدة والسحالى ، والأرض التى وقعت عليها ، ولم يترك العمدة يدى ، تفرسنى بعينيه كأنهما مسماران يثقبان رأسى ،

(١) الجبل ص ٤٦ وهنا نلاحظ ضعف الأسلوب الذى لا يتمشى مع الموقف الدرامى المعبر عنه ، وواضح أن سبب الضعف هو كثرة استخدام الأسماء الموصولة فى الجملة الواحدة .

وتأنى وهو يحدق فى دون أن يهتز له جفن أو رمش أو عضلة فى وجهه الخشن المجعد . وسألنى فجأة فى صوت عميق كأنه صادر من بئر سحيق : إنت مين ؟ كان يسألنى وليس فى عينيه ولا فى وجهه ما ينم عن انفعال أو قلق . كان وجهه جامداً صلداً كالصخر . وقلت محاولا أن أكون هادئاً . »[1]

وهكذا نجد أن المحقق يصبح هو المحقق معه ، بل ويتلبس الحال النفسية للمحقق معه من خوف ودفاع عن النفس لا سيما حين أراد العمدة أن يتحقق مما إذا كان من رجال المهندس وعندما أراد أن يعرف عنوان عمله فى القاهرة . وهكذا أصبح العمدة هو الذى يقف موقف المتشكك ، نفس الموقف الذى كان يقفه فتحى غانم من المهندس منذ ساعات وهو يروى له قصة أهل الجبل . ولم يطمئن العمدة إلا حين أخذ عليه عهد الله أنه من مصر وليس من رجال المهندس[2] .

ولم تكن قصة العمدة كلها رواية على لسانه ، بل إن جزءاً منها تم عن طريق المشاهدة الفعلية ، فقد مضى المحقق مع قافلة من النساء والرجال نحو المقابر ليشاهد بنفسه جسم الجريمة ، وهناك تكشفت له أشياء ، تكشف له أن الجبل هو الحائط الأخير فى حياة هؤلاء القوم . فقد « طردتهم ظروف

---

(١) الجبل ص ٦٣ .

(٢) الجبل ص ٦٨ .

الحياة من الحقول وأبعدتهم عن كل شيء ، وتقهقروا حتى أسندوا ظهورهم إلى الحائط .. إلى الجبل .. هنا وقفوا ليحاربوا من أجل بقائهم فى الدنيا »[1].

وشيئاً فشيئاً يدرك قضية هؤلاء القوم وتتبلور كل المقدمات السابقة لكى يصرح قائلا « صخور الجبل فى داخلها عرق أجدادهم وتعبهم، تخفى الكنوز التى صنعوها وحملها الأغنياء — الأشراف — إلى مقابرهم ، ولقد جاءوا إلى الجبل وراء حقهم الذى دفنه الأشراف ، يريدون استعادة الميراث الذى خلفه لهم الأجداد »[2].

ثم يتكشف له شيء آخر ، يبدو أنه تكشف له من خلال عملية التعبير نفسها ، بحيث أصبحت عملية التعبير وسيلة من وسائل المعرفة ، وهذه لا شك لحظة من لحظات التجلى التى يصل فيها الفنان إلى قمة النشوة وهو يكتشف — من خلال عملية التعبير — دقائق ما كانت تتبدى له إلا من خلال التعبير نفسه . ذلك أنه خطر للمؤلف المحقق سؤال يقول عنه إنه خرج من عقله الباطن (معبراً بذلك عن لحظة الرؤيا التى عاشها أثناء عملية التعبير) وقد خطر له هذا السؤال أثناء مشاهدته صور العمل فى الحقول الفرعونية مرسومة على جدران الكهوف ، ذلك السؤال هو ما أشرنا إليه سابقاً : ما العمل

( ) الجبل ص ٧٣ .

(٢) الجبل ص ٧٣ .

الذى ينتظر أهل الجبل لو تخلوا عن كهوفهم وهبطوا إلى القرية النموذجية ؟[1].

وانتابته رعدة ، هى فى الواقع رعدة الكشف عن هذا العمق الجديد للقضية — على حد تعبير المؤلف — وهو كشف حسم الأمر بالنسبة للمحقق وجعله ينضم نهائياً إلى « المتهمين » ، ووضحت نتائج المقدمات البعيدة ، فها هو ذا المحقق الشاب المتحرر الذى يفضح الفوضى الداخلية لوكيل النيابة ويعرى الأميرة كأنثى ويكشف عن مثالية المهندس المنصرف عن عالم الواقع ، ها هو ذا نجده يستمع إلى إحدى الزوجات من أهل الجبل وهى تقول له إنها تعتبر مقابر الفراعنة بيوتها ، والبيوت التى بناها المهندس مقابر ، فيجيبها فى حماس : إن شاء الله مش ح تنزلوا البنايات وتفضلوا هنا/زى ما أنتم عاوزين . ثم يعلق على ذلك قائلا : خرجت من طبيعتى كمحقق وأصدرت حكماً فى القضية[2].

وهكذا جلس « المحقق » يصغى إلى رواية العمدة وقد اتضح اتجاهه نهائياً فى القضية التى يقوم بالتحقيق فيها . وعندما بدأ العمدة حديثه قائلا إنه لا يهمه المهندس ولا الحكومة ولا الملك ، لم يعد هناك محقق ومحقق معه ، بل أصبح فتحى غانم واحداً من المتهمين « وتلفت حولى فى جزع ، كأن هناك من

---

(١) الجبل ص ٧٤ .

(٢) الجبل ص ٧٨ .

يتجسس علينا . إن تحدى الملك علناً على هذا النحو قد يؤدى إلى رفتى من وظيفتى ، وربما قبضوا علينا وألقوا بنا فى السجن ، أنا والعمدة »[1]. وهكذا استخدم ضمير المتكلم الجمع لأول مرة وجمع بين نفسه والعمدة .

ويتطور الكشف عن شخصية العمدة شيئاً فشيئاً ، فإذا نحن أمام صورة بطولية ، فهو من الناحية الجسمية « طويل جداً . . عملاق . . مارد »[2]. أما بطولته النفسية فتبدو فى موقفه من الأميرة حين أقبلت لتشرف على حفل افتتاح القرية النموذجية ، وقد قاطعها أهل الجبل فجلب الضباط فرقة كبيرة من فلاحى أحد الباشوات من الشاطئ الشرقى لاستقبال الأميرة على أنهم من أهل الجبل ، وإذا بالعمدة يقبل وحده فى بطولة لا تعرف الخوف ليتحدث إلى الأميرة ؛ وعندما يقبض على يدها ليحييها « أحست الأميرة بقوته فى ذراعها وفى ارتجاج ثدييها وفى تقلص بطنها وسرت الرعشة كالكهرباء فى ساقيها »[3] وهكذا نجد فى هذا الالتقاء بين الأميرة والعمدة ، أنه بمقدار ما عرى فتحى غانم الأميرة كأنثى وهى ممثلة السلطة الحاكمة ، بمقدار ما أضفى ألوان البطولة والرجولة على العمدة رمز المتهمين وزعيمهم .

---

(١) الجبل ص ٧٨ .

(٢) الجبل ص ٦٦ .

(٣) الجبل ص ٨٥ .

ولقد طلب العمدة من الأميرة أن تخبر أخاها الملك أن أهل الجبل ليسوا آثاراً بل هم كالشجر إذا انتقلوا ماتوا[1]. وهدد العمدة المهندس أنه لو بات الرجال الذين جلبهم من الشرق فستحدث معركة ، ولم يلبث المهندس والأميرة وأصدقاؤها الأمريكيون أن أذعنوا لانذار العمدة ولجأ الجميع إلى شاطئ النيل كفلول جيش مدحور[2].

وتبلورت صورة البطل فإذا المؤلف يقول : كنت أقول لنفسى لو سألنى أحد ما هو تعريف الرجل الحقيقى فى هذا العالم . . . لأجبته على الفور . . . إنه عمدة هذا الجبل[3].

وفى الوقت نفسه بدأ المحقق يشعر بالقرف من مهمته : ما هذه السخافة التى جئت من أجلها ، ماذا أستطيع أن أفعل فى مشكلة من هذا النوع ، ماذا يريد منى مدير التحقيقات . . أيقنت أنى لا أقوم بتحقيق . إنى أقوم بتزوير مشاعر العمدة ومشاكل أهل الجبل ومتاعبهم التى يعانون منها ، وفقرهم الذى يقاسون منه ، وأملهم الذى يبحثون عنه فى بطن الجبل[4]. ثم يكتشف أن مهمته كمحقق هى طمس كل هذه الحقائق وتحويلها إلى أسئلة سخيفة ، وتخيل مدير التحقيقات يقول له

---

(١) الجبل ص ٨٦ .
(٢) الجبل ص ٨٨ .
(٣) الجبل ص ٨٨ .
(٤) الجبل ص ٨٨ — ٩٩ .

ساخراً « إنت عامل مصلح اجتماعى والا إيه ، دا معدش شغلك يا أستاذ ، إنت تحقق فى التهم الموجهة بس »[1].

وهكذا وضحت المعركة النفسية على أثر تحوله من الجلوس على كرسى المحقق إلى الوقوف مع المتهمين . فيتخيل مدير التحقيقات يقول له : إحنا مالنا ومال إن كان فيه شغل والا مفيش . . . بعدين نترفد كلنا وتبقى مافيش حاجة اسمها إدارة التحقيقات . . لو وكيل الوزارة شاف المذكرة دى . . ح يقول عليك شيوعى . ثم يقول : وسأكتب مذكرة أخرى خالية من كل الحقائق التى عشتها والتى أشعر بها محفورة فى قلبى ، وسأشم بعد ذلك رائحة عفن تتصاعد من داخلى ، رائحة ضمير ميت[2]. وهكذا اتضح أن السلطات الحاكمة تريد أسلوباً واتجاهاً معيناً فى التحقيق ، وأن تنفيذ ذلك لا يمكن أن يتم إلا عن طريق ضمير ميت عفن .

وكان لا بد للمحقق أن يعود إلى الشط الشرقى لأن الليل قد أوغل ، وهنا تظهر على مسرح القصة شخصية الشيخ طلباوى الذى طلب منه العمدة أن يقوم بتوصيل المحقق . والشيخ طلباوى يكاد يكون المتعلم الوحيد بين أهل الجبل ، وهو أخو زوجة حسين على الموقعة باسمه الشكوى ، ومنه يعرف المحقق حقيقة جديدة ذلك أنه هو كاتب الشكوى ،

---

(١) الجبل ص ٨٩ .
(٢) الجبل ص ٩٠ .

ويعطينا المؤلف صورة مقززة له لأنه لا يوافق أهل الجبل على رأيهم ، ولأنه ينشيء قصيدة ترحيب بالأميرة فتنفحه خمسة جنيهات ، فهو أقرب إلى شخصية الانتهازى فى قومه .

ثم يظهر البطل الثانى فى قصتنا ، وهو حسين على ، يبرز فجأة من الظلام ، بحيث انزعج الشيخ طلباوى حتى أنه فقد لغته الفصحى (ونلاحظ أن اختلاف اللهجات فى اللغة له هذه المرة وظيفة نفسية) . وأصر حسين على انصراف الشيخ طلباوى لينفرد بالمحقق الذى انضم إلى المتهمين . وهكذا نستمع إلى الرواية الثالثة عن أهل الجبل . ولقد استمعنا إلى الرواية الأولى من المهندس ليلة كاملة ، واستمعنا إلى الرواية الثانية من العمدة نهاراً كاملا ، وها نحن نستمع إلى الرواية الثالثة فى الليل مرة أخرى .

وإذا كان العمدة بطلا بين أهل الجبل فهو كذلك بحكم منصبه ، أما حسين فهو بطل بشخصيته وبمدى استقطابه لمشاعر أهل الجبل : صوته القوى ونظراته الثابتة وكبرياؤه . . إن هذا النوع من الرجولة نفتقده فى حياتنا فى القاهرة . . هذه الصراحة المباشرة ، هذه القدرة الخارقة على المواجهة وتبادل الثقة بسرعة وبعد مجرد ترديد قسم أو عهد[1] .

ولكى يكون المحقق فى نفس هذا المستوى الذى يشيد به

---

(١) الجبل ص ١٠١ – ١٠٢ .

يجب أن ينزل عن صفته كمحقق ، وكان قد نزل عنها فى الواقع كما رأينا . وتهكم فتحى غانم فى قصة الجبل من أولها إلى آخرها أنه كمحقق لن يحصـــل على أية معلومات أو اعترافات ، ولكنه بتنازله عن هذه الصفة سيحصل على كل شيء . ولهذا فهو يقول : يجب . . أن أكون رجلا مثله ومن طرازه ، أتجاهل صفتى كمحقق وأنسى تماماً حيل التحقيق ومكره[1].

وهكذا استمع فتحى غانم إلى الرواية الثالثة لقصة أهل الجبل ، وقبل أن يبدأ حسين على روايته كانت المشكلة قد تبلورت فى ذهن فتحى غانم على هذا النحو : إنها اصطدام خطير بين إنسانية صادقة ساذجة حائرة وبين مدنية سطحية قلقة[2]. وقد حصل فتحى غانم على بلورة القضية على هذا النحو بعد مجهود طويل كانت بذرته الأولى موجودة منذ وضع نفسه فى جانب المحققين الشبان غير الملتزمين ، ومنذ وقف موقف المتهكم من السلطات الحاكمة التى كان من المفروض أن يكون أحد أفرادها ، ومنذ بدا له العمدة وحسين على وأهل الجبل أبطالا عمالقة . وهكذا لم تعد القضية قضية اختلاسات وسرقات من أخشاب وطوب وأدوات البناء فى القرية النموذجية بل ارتفعت إلى مستوى إنسانى

---

(١) الجبل ص ١٠٢ .

(٢) الجبل ص ١٠٦ .

وأصبحت فى نظره اصطداماً خطيراً بين إنسانية صادقة ومدنية سطحية .

ورواية حسين على أروع الروايات الثلاث ، ما فى ذلك شك ، والقدرة التعبيرية الفائقة التى يمتاز بها هذا الجزء يجعلنا نتساءل عما إذا كان فتحى غانم قد عبر لنا عن نفسه من خلال شخصية حسين على ، ويجعلنا نتساءل عما إذا كانت شخصية فتحى غانم المحقق لم تكن إلا تغطيـــة لتلهينا عن التنبه إلى شخصية فتحى غانم ممثلة فى حسين على ، وكأنما فتحى غانم قد خلخـــل شخصيته فى قطبى عمله الفنى وهما المحقق والمحقق معه .

وها نحن نعود إلى الليل مرة أخرى لنستمع من جديد إلى نفس القصة التى استمعنا إليها من المهندس فى الليلة الماضية ، ولكن هذه المرة فى مستوى كله بطولة وكفاح وإصرار وإنسانية أيضاً ، وأعنى بالإنسانية تلك العواطف الصادقة التى تعرف القلق ولحظات الضعف ولكنها تتماسك فى النهاية .

تحدث حسين على عن طفولته مع أبيه ، ومع الخواجاية الفرنسية ، وكيف كان يحلم أبوه بالعثور على كنز فى مقبرة ، وكان الكنز هو حلمه ولكنه « لم يتصور أبداً أنه يحلم ، كان ما يريده حقيقة ليس بينه وبين الوصول إليه إلا جبل . . وقرر أن يفتت الجبل »[1]. حتى انهارت الصخور عليه ذات يوم

---

(١) الجبل ص ١١٠ .

وفقد قدميه . وتتضح المعركة الدرامية فى قمتها بين أهل الجبل والجبل ونحن نستمع إلى هذه الرواية الثالثة ، فهم يكحتون ويكحتون ، والجبل شحيح ، لكنه شح لا يصل إلى الحد الذى يصرفهم عنه نهائياً ، إنه يمنحهم ما فيه من كنوز من حين لآخر مما يبعث الأمل فى نفوسهم على العودة إلى كحته بعد أن أوشكوا على اليأس ، وخلال الكحت تظهر أعراض غريبة على البعض كما ظهر على والد حسين حين بدأ يفقدعقله متخيلا — وهو المبتور الساقين — أن أهل الجبل سيستولون على الكنز ويحرمونه منه ، حتى يتسلل ذات نهار داخل الكهف أثناء غياب أهل الجبل ، وهناك يقتل ابنته التى تسللت وراءه ثم يموت بعد أن هشمت رأسه إحدى الصخور . وانصرف حسين عن الكحت مدة من الزمن ولكنه وجد نفسه يعود إليه أخيراً لأنهم « لا بد أن يبقوا فى الجبل ، والبقاء فى الجبل معناه استمرار الكحت . . الكحت هو الخيال الوحيد ، الأمل الوحيد ، لكل من يسكن الجبل » . ويوهمهم الجبل أن به كنزاً فاذا اقتحموه وجدوا مقبرة مسروقة أو بئراً يؤكد أن الكنز موجود ولكن لا بد من بداية الكحت من الاتجاه الآخر . وهكذا يدور الصراع بطولياً ورائعاً ومستمراً وفى إصرار بين أهل الجبل والجبل نفسه .

ومن خلال رواية حسين على اتضحت شخصية الخواجاية الفرنسية ودورها الذى تلعبه فى حياة أهل الجبل . ولعل موقف

المؤلف منها هو الموقف الموضوعي الوحيد من أشخاص القصة جميعهم ، إنها لا تنتمي إلى السلطة الحاكمة فيحطم قداستها ، وهي ليست من أهل الجبل فينحني أمام بطولتها ، إن جنسيتها الفرنسية جعلتها خارج المعركة رغم ثورتها على المهندس ، فلم ينفعل المحقق معها أو ضدها ولهذا قدم لنا صورتها بغير أن يسبغ عليها من عواطفه شيئاً . إنها تغرى أهل الجبل بالكحت كلما بدا أن عزيمتهم وهنت فإذا عثروا على شيء اشترته منهم بالثمن الذى يقررونه ، ربما لأنه مهما بالغ أهل الجبل فى الثمن فإن السعر الحقيقى لهذه الكنوز أضعاف ذلك ولو أن المؤلف لا يتهمها بشيء من ذلك ، وهى تنشيء علاقات جنسية مع حسين على ، لعلها لإشباع غريزتها ولعلها لمضاعفة حججها إغراء فيما يتعلق بضرورة الاستمرار فى الكحت .

ونحن لا نستمع إلى قصة الخواجاية من رواية حسين على فقط ، فقد اضطر فتحى غانم أن يتخلى عن صفته كأحد شخصيات القصة وأن يستعيد صفته كمؤلف يعرف خلجات شخصياته دون أن يرويها له أحد ، وذلك حين أخذ يتحدث عن سهر الخواجاية فى الليلة التى دخل فيها العمدة وحسين السرداب ليفتحا الكنز ، وعن مشاعرها وعلاقتها المضطربة بحسين على . وكانت هذه هى المرة الثانية التى اضطر فيها فتحى غانم أن يستعيد صفته كمؤلف ، أما المرة الأولى فكانت عندما وصف ما وقع فى الكهف عندما تسلل والد

حسين ثم تسللت وراءه ابنته زوجة العمدة ، فلا شك أن أحداً من الرواة لا يعرف ما حدث بينهما بالضبط قبل العثور على جثتيهما ، وما كان من الممكن أن يطلع على ذلك إلا خالقهما وأعنى بذلك مؤلفهما .

أما فتحي غانم كأحد شخصيات قصته فقد أعجب أولا بأهل الجبل ثم تحول الإعجاب إلى حب والحب إلى تحيز ، وقد بلغ التحيز قمته حين نراه يعزو إلى العلم هذا العلاج الأحمق للمشكلة وهو بناء القرية النموذجية يعيش فيها أهل الجبل بغير عمل كأن الرزق سيسقط عليهم من السماء[1]. ولا شك أن العلم برئ وأن الحمق فيمن يطبقونه على هذا النحو .

على أية حال فإنه من خلال رواية حسين على كان موقف فتحي غانم قد وصل إلى نهاية الشوط ، لقد بدأ القصة محققاً وها هوذا ينتهى واحداً من المتهمين : لو جاء البوليس فلن يأتى للبحث عنى وحمايتى ، بل سيأتى للقبض على وإخراجى من الجبل فأنا لا أريد العودة إلى القرية النموذجية[2]. وفى الوقت نفسه تحول الجانب الآخر الذى تمثله المهندس والقاهرة والموظفون إلى تفاهات « كل ما يعرفونه أن مثل هذا الرجل

---

(١) الجبل ص ١٥٠ .

(٢) الجبل ص ١٥٠ .

الذى يجلس أمامى حرامى . . حسين على حرامى . . ما أشد غباءهم »[1] .

وقد وجد فتحى غانم أن حسين على « يدلى باعتراف كامل عن جرائمه . . متجاهلا تماماً صفتى كمحقق ، وكرجل يقتضيه واجبه وأمانته فى عمله أن يبلغ فى الحال عن هـــذه الجرائم . ولكنى لم أتأثر مطلقاً بالأزمة التى تدفعنى إليها اعترافات حسين . كنت قد نسيت صفتى كمحقق وفقدت معنى وظيفتى ولم أعد أفهم مدلولها فى هذا المكان،لم أعد قادراً على تصور أفعال حسين على أنها جرائم يعاقب عليها القانون . . إنه ظلم . . ظلم بشع . . لا يمكن أن أساعد عليه ، حتى ولو اتهمت بأنى غير أمين فى عملى . . أتستر على الجرائم ، وأخالف القانون الذى يجب أن أطبقه[2]. و « الآثار المزيفة التى يصنعونها ويبيعونها للسياح على أنها أثرية ليست مزيفة ، لأنها من صنع أيديهم ، لأنها نتيجة عملهم ، لأنها ترمز للعمل ، العمل هو الكنز الحقيقى »[3]. وأخيراً فإن الحكومة ليست حكومتهم لأنها لا تفكر إلا فى السيطرة عليهم[4] .

ولهذا فإنه عندما عاد إلى الأقصر وقابل صديقه وكيل

---

(١) الجبل ص ١٥٠ .

(٢) الجبل ص ١٥٢ — ١٥٣ .

(٣) الجبل ص ١٧٦ .

(٤) الجبل ص ١٧٧ .

النيابة ، كان على وشك أن يروى له ما شاهده فى الجبل ولكنه يقول : عدلت كأن كل ما سمعته سر خاص بى ، لا يصح أن أبوح به لغريب[1]. ذلك لأن فتحى غانم لم يعد فرداً من أفراد السلطة الحاكمة بل واحداً من المتهمين ، وأية غربة تقف بين صاحب الاتهام والمتهم ؟ ولهذا بدا وكيل النيابة غريباً عنه «كأن لم تكن بيننا صداقة يوماًما »[2] .

ولهذا عندما عاد إلى إدارة التحقيقات بالقاهرة كان ملف التحقيق خالياً ، ليس فيه غير شكوى حسين على . لقد عرف أسرار القضية لكنه انضم إلى المتهمين فلم ينقل حرفاً منها إلى الذين ينفذون القانون . ولكن هل تخلى فتحى غانم حقاً عن صفته كمحقق . السخرية الثانية فى هذه القصة هو أنه قام فعلا بدور المحقق وأصدر حكمه ولكن لغير حساب إدارة التحقيقات ، لأنها كانت تريد نتيجة معينة من أول الأمر لم يصل إليها المحقق فتحى غانم ، وهى تزوير مشاكل أهل الجبل وطمس كل الحقائق وتحويلها إلى أسئلة سخيفة[3]. ولكنه أعلن محضر التحقيق بعد مضى سبع سنوات ، أعلنه فى قصة « الجبل » على جمهور القراء .

* * *

---

(١) الجبل ص ١٨٥ .

(٢) الجبل ص ١٨٥ .

(٣) الجبل ص ٨٩ .

ذلك أن فتحي غانم نشر قصته «الجبل» تباعاً فى إحدى المجلات الأسبوعية المصرية عام ١٩٥٨ ثم جمعها فى كتاب نشر فى فبراير عام ١٩٥٩ . ولكنه فى بداية القصة يقول : حدث منذ أكثر من سبع سنوات . . ولما كانت القصة — بالنسبة للمحقق — لم تستغرق أكثر من ثلاثة أيام ، فمعنى هذا أن أحداثها وقعت حوالى عام ١٩٥١ . وإن كانت كتابتها أو نشرها لم يتم إلا بعد ذلك بسبع سنوات .

وقبل عام ١٩٥٨ بنحو عشرين عاماً ظهرت قصة أخرى كان موضوعها يدور حول محقق يقوم بالتحقيق فى قضية مقتل « قمر الدولة علوان » وكان عنوان القصة « يوميات نائب فى الأرياف » للأستاذ توفيق الحكيم . ومن غريب الاتفاق أنه كتبها ونشرها بعد ست سنوات من وقوع أحداثها فقد نشرت عام ١٩٣٧ وهى تعبر عن قطاع من الحياة المصرية ما بين عامى ١٩٢٩ و ١٩٣١ . أما أحداثها فقد وقعت بالنسبة لمؤلفها فى اثنى عشر يوماً .

ولما كان المحقق فى كل من القصتين هو المؤلف نفسه بالإضافة إلى تشابه الموضوعين ، فإنه من اليسير أن نعقد مقارنة بين العملين الفنيين اللذين فصل بينهما عشرون عاماً ، ولنعرف أين وقف توفيق الحكيم وأين وقف فتحي غانم وما سبب كل من الوقفتين والنتائج التى ترتبت على ما بينهما من اختلاف .

ونحن نستطيع أن نلخص موقف فتحى غانم بأنه موقف المحطم لقداسة السلطة الحاكمة وأنه انضم إلى جانب الذين ذهب ليحقق معهم ، وكانت النتيجة أنه استطاع أن يحصل على اعترافات « المتهمين » ولكنه لم يبلغ السلطة شيئاً مما حصل عليه وإن أبلغه لجمهور القراء .

أما موقف توفيق الحكيم فى يومياته فقد كان موقف الساخر من الجميع ، من الذين يطبقون القانون ومن الذين يطبق عليهم القانون ومن القانون نفسه ، لم يكن عاطفة مودة أو احترام لأى طرف من هذه الأطراف الثلاثة . واليوميات من أولها إلى آخرها شواهد على ذلك .

فالقائمون على تنفيذ القانون يمثلهم توفيق الحكيم بقاضيين متناقضين ولكنها فى النهاية صورة ساخرة لما يجب أن يكون عليه القاضى ، فهما يتناوبان العمل ولكن أحدهما يقيم فى القاهرة ولا يأتى إلا يوم الجلسة فى أول قطار ويسرع فى نظر القضايا حتى يلحق قطار الحادية عشرة المتجه إلى القاهرة ، مهما بلغ عدد القضايا . والثانى يقيم بدائرة المركز ولكنه ذو وسواس ، يبطئ فى نظر القضايا خشية العجلة والغلط ، فهو من الصباح يجلس إلى المنصة وكأنه قطعة منها سمرت فيها فلا ينفصل عنها إلا قبيل العصر ويستأنف الجلسة فى أكثر الأحيان عند المساء . هذا فضلا عن سخريته من المأمور وسخريته كذلك من القاضى الشرعى وما يتقبله من رشوة . بل إن توفيق

الحكيم يسخر من نفسه ومن جميع القائمين على تحقيق العدالة حين يقول : أنا ملاذ العدل ، أين هو العدل ؟ إنى لا أعرفه ولم أره . . لأن أحداً لم يعطنيه ، إنهم يطلبون إلى أن أنظر فى شكاوى الناس ولا يتنازلون هم إلى النظر فى شكواى وشكوى المئات من زملائى[1] .

ثم هو يسخر من القانون وقد عبر عن ذلك فى أكثر من واقعة ذكرها ، ويكفينا أن نذكر المتهم الذى جئ به أمام القاضى بتهمة غسل ملابسه فى الترعة ، وقد تساءل المتهم عما إذا كان هناك مكان آخر يغسلها فيه « فتردد القاضى وفكر ولم يستطع جواباً . ذلك أنه يعرف أن هؤلاء المساكين لا يملكون فى تلك القرى أحواضاً يصب فيها الماء المقطر الصافى من الأنابيب ، فهم قد تركوا طول حياتهم يعيشون كالسائمة ، ومع ذلك يطلب إليهم أن يخضعوا إلى قانون استورد من الخارج على أحدث طراز »[2] .

ورغم إدراك وكيل النيابة توفيق الحكيم هذه الحقيقة إلا أنه لا يعطف على المتهمين ،فعندما التفت القاضى إليه قال له : النيابة ليس من شأنها أن تبحث أين يغسل هذا الرجل ملابسه ، ولكن ما يعنيها هو تطبيق القانون . وكان أن حكم

---

(١) توفيق الحكيم : يوميات نائب فى الأرياف ، كتاب الهلال ، القاهرة ، العدد ٥١ ، يونيه ١٩٥٥ ، ص ١٨٦ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٩ .

على الرجل بغرامة قدرها عشرون قرشاً[1] ثم يعترف توفيق الحكيم قائلا : ومضت الأحكام فى جميع المخالفات على هذا النحو . ولم أر واحداً من المخالفين قد بدا عليه أنه يؤمن بحقيقة ما ارتكب ، إنما هو غرم وقع عليه من السماء كما تقع المصائب . وإتاوة يؤدونها لأن القانون يقول إنهم يجب عليهم أن يؤدوها . ولطالما سألت نفسى عن معنى هذه المحاكمة ، أنستطيع أن نسمى هذا القضاء رادعاً والمذنب لا يدرك مطلقاً أنه مذنب »[2] .

وفى موضع آخر يقول : « القانون عندى قبل كل شىء مسألة قانون »[3] .

ولكن المحقق توفيق الحكيم لا يتهكم على ممثلى السلطة الحاكمة ولا على القانون أداة هذه السلطة فقط بل هو يسخر أيضاً من الشعب الذى يطبق عليه هذا القانون ، فهو يتحدث عن نفسه وقد جلس ممثلا للاتهام فى المحكمة والقاضى ينظر فى قضايا مخالفات لذبح خرفان خارج السلخانة فنراه يقول : وجعلت أروح عن نفسى بمشاهدة الأهالى الحاضرين فى الجلسة . . . وقد ملأوا المقاعد و « الدكك » وفاض فيضهم على الأرض والممرات . . . فجلسوا القرفصاء كأنهم الماشية

---

(١) يوميات نائب فى الأرياف ص ٣٩ .

(٢) المرجع السابق ص ٤١ .

(٣) المرجع السابق ص ٧٦ .

يرفعون عيونهم الخاشعة إلى القاضى وهو ينطق الحكم كأنه راع في يده عصا . وضاق ذرع القاضى بذلك اللون المتكرر من المخالفات فصاح : فهمونى الحكاية ؟ الجلسة كلها خرفان خارج السلخانة ؟ ثم يسخر توفيق الحكيم من الحاكم والمحكومين على السواء حين يقول : وحملق – أى القاضى – فى الناس بعينين كالحمصتين خلف المنظار الرابض على طرف أنفه ، ولم يفطن أحد – ولا هو نفسه – لما فى هذه العبارة من تعريض[1].

وهؤلاء الأغبياء – كما يعتقد المحقق – لا يمكنهم لغباوتهم طبعاً أن يلقوا أى ضوء على القضية الغامضة ، وهنا تتضح لنا العلاقة الحية بين السخرية بالناس وفشل التحقيق ، فالمحقق يحضر إحدى الجارات ليعرف منها اسم خاطب « ريم » أخت زوجة المجنى عليه قمر الدولة علوان ، ويصف المحقق توفيق الحكيم هذه الجارة بأنها كثيرة الكلام بحيث قلبت دماغه بالكلام الفارغ ، وهى إلى جانب ذلك عمشاء تنظر إلى الواقفين فى عملية العرض لإخراج الخاطب بعينيها « العمشاء » نظرة « العرضحالجى الأضبش » إلى عريضة يرفعها فى يده حتى تمس أنفه [2] وكان من الطبيعى ألا تستدل على الخاطب ، فازداد احتقار المحقق لها حتى إنه لم يتمالك أن صاح : اخرجى

(١) المرجع السابق ص ٣٨ – ٣٩ .
(٢) يوميات نائب فى الأرياف ص ١٣٨ .

يا « قرشانة » يا « وحشة » يا « قليلة الحيا » ضيعت نهار بحاله ، اخص على دى شهود . . ثم يعمم سخريته – وبالتالى يزداد غموض القضية – حين يقول : وسألت الحاضرين عن الخاطب فلم أجد بينهم من يفهم غرضى أو من يعرف شيئاً عن الموضوع فصرفتهم[1].

وكانت النتيجة الطبيعية والمنطقية لهذا الموقف المنعزل عن الجميع أن قضية مقتل قمر الدولة علوان ظلت قضية مغلقة على المحقق . يقول وكيل النيابة توفيق الحكيم فى أول يومياته : إنى منذ قرأت « الإشارة » أدركت أن القضية ميتة ، وهل أستطيع أنا بتحقيقى أن أبعث الحياة فيما لا حياة فيه ؟ إن لم يقبل على الشهود بالصدق وتعاونى الأهالى بالرغبة والإخلاص فأى محضر فى الوجود يوصلنى إلى التشرف بمعرفة جان من الجناة[2]؟

والواقع أنه لا يمكن لشهود أغبياء وأهالى مواشى فى نظر المحقق أن يعاونوه ، ولكن هل كان الشهود حقاً كما كان يتصورهم المحقق توفيق الحكيم ؟ أليس من المحتمل أن هذه المسافة التى تقوم بينهم وبين المحقق هى التى تحملهم على الحذر والحرص منه ؛ وتجعلهم يحسون أن أى اعتراف سيدلون به قد يعود عليهم بالضرر ؟ إن شهوداً أميين ريفيين لا يستطيع محقق مثقف أن يحصل منهم على دليل واحد لا بد أن يتصفوا

---

(١) المرجع السابق ص ١٣٩ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٣ .

بالعناد والذكاء وإن كان الاعتراف بذلك أمراً شاقاً على المحقق .

حتى الشيخ عصفور الذى يصفه المحقق بالعته[1] هو الذى يقوم بتهريب ريم عند القبض عليها وهو الذى يهربها مرة أخرى بعد أن لمحها المحقق معه عند المستشفى الأميرى ، وعندما يقبض عليه لا يستطيع المحقق الاستدلال على شيء من أقواله فيضطر إلى الإفراج عنه ، وعندما يحاول أن يستدرجه ويغريه بتزويجه من ريم يسخر المعتوه من المحقق العاقل قائلا :

نهيتك مـــا انتهيت والطبع فيك غالب
وديل الكلب ماينعدل ولو علقو فيه قالب

وأخيراً يعترف المحقق بالهزيمة أمام هؤلاء الأغبياء المواشى وتنصرف نفسه عن القضية وأصحابها[2] وفى النهاية يقول كأنما فى غيظ : فتذكرت أن الفاعل فى هذه القضية لم يعرف . لم يعرف . طبعاً لم يعرف ولن يعرف[3]. وهكذا كتب فى ذيل المحضر التأشيرة المعهودة : تحفظ القضية لعدم معرفة الفاعل[4] .

وهكذا نجد أن المتهمين فى كل من يوميات نائب فى الأرياف وفى قصة الجبل متفقون على عدم التعاون مع السلطة

---

(١) المرجع السابق ص ٢٥ .
(٢) يوميات نائب فى الأرياف ص ١٧٣ .
(٣) المرجع السابق ص ١٨٧ .
(٤) المرجع السابق ص ١٩٠ .

الحاكمة وممثليها والوقوف منهم موقف المتهرب أو المعاند ، وقد انتهت القصتان إلى نتيجة واحدة وهى أن السلطة الحاكمة لم تحصل على أية معلومات تدين المتهمين . ولكن الاختلاف بين العملين هو أن محقق يوميات نائب فى الأرياف اتخذ موقف المتهكم على ممثلى السلطة الحاكمة والمحكومين على السواء ، بينما محقق الجبل تهكم على ممثلى السلطة لينضم إلى المتهمين ، وكانت نتيجة هذا الاختلاف أن محقق يوميات نائب فى الأرياف لم يحصل على أية معلومات بالنسبة لقضيته ، بينما حصل محقق الجبل على كل الاعترافات المطلوبة وما وراءها من معلومات نفسية واجتماعية ومادية ، وإن لم يبلغ رؤساءه منها شيئاً .

ولا شك أن هذا الاختلاف الأساسى بين القصتين يرجع إلى اختلاف الظروف المكانية والزمانية وتفكير كل من المؤلفين أو المحققين .

فمن ناحية المكان نجد أن يوميات نائب فى الأرياف تتناول بيئة ريفية فى الوجه البحرى ، هذه البيئة التى وصف توفيق الحكيم أهلها — من وجهة نظره — بأن فيهم نقصاً خلقياً مضافاً إلى ما بهم من أمراض جثمانية وفكرية واجتماعية كثيرة . وأنهم قليلو المقدرة ، ضعيفو الثقة بالنفس ضعفاً منشوءه اشتغالهم بأعمال العبيد من قديم فى الأرض والزراعة وترك

الفروسية للمغيرين[1] . أما قصة الجبل فتتناول بيئة جبلية فى الصعيد لم يصل إليها كثير من أقدام المغيرين ، ولعل لمشاهدة أهل الجرنة للسياح أثرها فى صمودهم هذا الصمود الإيجابى أمام السلطات ، فهم يشاهدون بين هؤلاء القادمين الغرباء من هم أوفر مالا أو أعظم هيبة من أفراد هذه السلطات مما يقلل من شأنهم فى نفوسهم .

أما من ناحية الزمان فقد عبرت يوميات نائب فى الأرياف عن ريف مصر ما بين عام ١٩٢٩ وعام ١٩٣١ ، أيام الأزمة الاقتصادية التى طحنت العالم وقتئذ وأيام الارهاب الذى فرضه محمد محمود ومن بعده صدقى على البلاد . وتزييف الانتخابات التى يشير إليها توفيق الحكيم فى يومياته إنما هى الانتخابات التى أجراها صدقى وزيفها ليحصل حزب الشعب الذى ألفه على الأغلبية . وتوفيق الحكيم لا يغفل عن هذا ، فهو يربط بين نتيجة قضيته والأوضاع الاجتماعية والفكرية فيقول : إن العدل والشعب . . الخ . كلمات لم يزل معناها غامضاً عن العقول فى هذا البلد . كلمات مهمتها أن تكتب على الورق وتلقى فى الخطب كغيرها من الألفاظ والصفات المعنوية التى لا يحس لها وجود حقيقى . فلماذا ينتظر منى أن آخذ على سبيل الجد روح « سى قمر الدولة علوان » ؟

---

(١) المرجع السابق ص ١٤٢ .

إن هذا المجنى عليه قد مات وانتهى مثل غيره من مئات المجنى عليهم فى هذا المركز والمراكز الأخرى فى القطر ، ذهب دمهم جميعاً أرخص من المداد التى جرت به محاضر قضاياهم »[1].

أما قصة الجبل فقد وقعت أحداثها عام ١٩٥١ ، وهو العام الذى كانت مصر تغلى فيه بالثورة على النظام الملكى ، ولهذا لم يكن مستغرباً من العمدة أن يصرح قائلا : شوف يا ابنى ، أنا لا يهمنى المهندس ولا الحكومة ولا الملك كمان . فهذه المقاومة الإيجابية إذن من أهل الجبل من ناحية وانضمام المحقق إلى المتهمين من ناحية أخرى لم يكن أمراً شاذاً عام ١٩٥١ ، فقد كانت المظاهرات ضد نظام الحكم تعم القطر فى ذلك الوقت ، كما كان كثير ممن يمثلون السلطة الحاكمة قد انضموا إلى الشعب ، ولم يعودوا يتعاونون مع الحكومة التى يمثلونها ، ولم يكن المحقق فتحى غانم سوى رمز لهؤلاء .

ولعل هناك أخيراً سبباً يتعلق بشخصية كل من توفيق الحكيم وفتحى غانم وموقفهما من المجتمع الذى يعيشان فيه ، فتوفيق الحكيم أميل إلى العزلة . وقد برهن أكثر ما كتبه بعد عودة الروح على أنه يفضل ويجيد معالجة القضايا معالجة فكرية حتى لقد أطلق على مسرحه اسم المسرح الذهنى وهو

---

(١) يوميات نائب فى الأرياف ص ١٦٨ .

الذى وصفه بأنه المسرح الذى يقيمه داخل الذهن ويجعل فيه الممثلين أفكاراً تتحرك مرتدية أثواب الرموز . ولعل لهذا أثره فى موقفه كمحقق فى يومياته حين نراه لا يستطيع أن يندمج مع المتهمين رغم ادراكه وتهكمه على القانون وعلى القائمين بتنفيذه .

أما فتحى غانم فإنه يضع نفسه فى أول صفحات قصته مع الذين يقول عنهم مدير التحقيقات : أنا عارف كويس أفكاركم اللى حتخرب البلد . . بس فالحين تقولوا على نفسكم أنكم متحررين ، وإننا ناس بتوع زمان ، أيامنا انتهت وخلاص راحت علينا[1]. وهذا هو ما ذكرناه فى أول مقالنا موضحين أن فتحى غانم يريد أن يؤكد أن اختلاف عقلية المحقق تتبعها بالضرورة اختلاف نتيجة التحقيق .

وهكذا خطا فتحى غانم فى قصته الجبل خطوة أخرى بعد وقفة توفيق الحكيم فى يوميات نائب فى الأرياف ، وقد عاونه على ذلك — بطريق غير مباشر — عشرون عاماً فصلت بين أحداث القصتين وطورت عقلية المحقق والمتهمين على السواء وبالتالى طورت عقلية الكاتب ومخلوقاته . كما ساعده على ذلك — بطريق مباشر — قراءته لليوميات ، فهو — بلا شك — مدين لها بهذه الخطوة التى خطاها عن قصد ووعى .

---

(١) الجبل ص ٧ .

الرجل الذى فقد ظله

« بماذا ينتفع الإنسان لو ربح
العالم كله وخسر نفسه »
المسيح

« الرجل الذى فقد ظله » تعد أطول عمل فنى ظهر بعد ثلاثية نجيب محفوظ فى أدبنا العربى المعاصر ، فقد بلغت مجموع صفحات أجزائها الأربعة ٧٤٠ صفحة على وجه التحديد .

ومن قبل كان فتحى غانم قد أعلن عن مواهبه الفنية فى قصة « الجبل » ، ثم أوهمنا أنه يتراجع فى قصتيه « من أين »

* أبريل ١٩٦٢ .

و « الساخن والبارد » ، لكن يبدو أنه كان مجرد تأهب واستعداد ليقفز قفزته الأدبية فى رباعيته الجديدة ، وبذلك ثبت أقدامه فى تاريخنا الأدبى ، ودفع فننا الروائى دفعة جديدة إلى الأمام .

والجزء الأول نستمع إليه على لسان مبروكة ، الخادم التى تزوجت فيما بعد مدرس الابتدائى عبد الحميد أفندى السويفى والد يوسف بطل الرباعية الأول بلا منازع ، فأصبحت بذلك زوجة أبيه . ويموت أبوه وتطارده مبروكة بطفلها إبراهيم ، أخيه من أبيه ، تطلب معونته ، فيفر خجلا منها وهو يرقى سريعاً درجات الشهرة والثروة ، لا يريد أن يعوقه فى سبيل ذلك عائق ، وينتهى هذا الجزء والقاهرة تحترق ، ومبروكه تلتقى بمن يغريها على بيع جسدها حتى تجد اللقمة لها ولابنها . وهكذا أصبحت فى النهاية « الدنس الذى يكمل صدقى ، والخطأ الذى يصحح صوابى » ، على حد تعبيره .

والجزء الثانى نستمع إليه على لسان ساميه ، وهى ممثلة ناشئة ، كانت تظن أن جمالها سيشق لها طريقاً فى دنيا السينما ، لكنه كان العقبة التى سدت الطريق أمامها ، فدنيا السينما مليئة بالذئاب ، ولقد ضاعت منها فرصة العمر بسبب واحد من هؤلاء ، « إنه صحفى مهم مشهور ، رئيس تحرير ، كل الناس تعرفه وتتحدث عنه ، لكنهم لا يعرفونه على حقيقته :

أنا وحدى التى تعرفه ، أنا وحدى التى تستطيع أن تقول من هو يوسف عبد الحميد » . وكما صعد على أشلاء مبروكه وشقيقه الطفل ، صعد كذلك على أشلاء ساميه ، ففى اليوم المحدد لزواجه منها فر — كما فر من مبروكه — وسافر إلى سوريا حيث كان قد وقع انقلاب حسنى الزعيم ، وذلك لكى يحقق مجداً صحفياً جديداً .

والجزء الثالث نستمع إليه على لسان محمد ناجى ، الصحفى الذى كان يوماً ما أكبر وألمع الصحفيين والكتاب فى مصر والشرق العربى ، وقد تزوج وهو على مشارف الستين بالممثلة الناشئة ساميه ، وكان فيما مضى هو صاحب الفضل على يوسف فى دفعه إلى المجد والثروة فى عالم الصحافة ، وإن كان يوسف هو الذى استخدمه فى الواقع أداة من أدوات الوصول . هنا يبلغ هذا الكريشندو الأدبى ذروة المأساة والشعر ، ونحن نستمع إلى مرثية محمد ناجى لنفسه ولمجتمعه الآفل الذى كان يعبر عنه ، وهو يغيب شيئاً فشيئاً ، ويوسف يأخذ منه مكانه بل ينتزعه وهو يتساءل متعجباً : كيف حدث ذلك مع أننى أستاذ الوصول ! وينتهى المونولوج الداخلى هذه المرة وصاحبه يتلاشى ويحتضر .

أما الجزء الرابع فهو على لسان يوسف عبد الحميد السويفى . ويبدأ بجنازة محمد ناجى ، ثم يرتد إلى طفولة يوسف وصدمته العاطفية فى صدر شبابه ، والاشتباه السياسى

فيه لمدة ساعات . . ثم تخرجه من كلية الحقوق ومحاولته العثور على عمل . . وما نلبث أن نجد أننا أمام شخص يدوس كل القيم والعلاقات فى سبيل الوصول . . الوصول إلى الشهرة ومائتى جنيه فى الشهر . وكما داس على مبروكه وشقيقه رمز علاقاته العائلية ، وعلى ساميه رمز علاقاته العاطفية ، وعلى محمد ناجى رمز زمالاته فى العمل ، داس كذلك على سعد وشوقى رمز صداقاته فيشى بهما وبميولها السياسية .

هؤلاء هم أجزاء الظل ، فقدهم ففقد بذلك ظله ، وهو يصعد ويصعد . . هذا البطل الخرافى صنيعة القرن العشرين وحضارته بكل صراعه وغروره ونذالته ، وهو يصيح صيحة رعاة البقر : ما أروع أن يمشى الإنسان القادر فوق أشلاء ضحاياه . حتى يصل ، يصل صائحاً ، أنا يوسف . . يوسف عبد الحميد السويفى ، أكبر وألمع الصحفيين والكتاب فى مصر والشرق العربى .

لكنه لا يلبث أن يعلن قائلا : يا يوسف يا رخيص . . لقد فقدت نفسى !

* * *

والمتأمل فى رواية « الرجل الذى فقد ظله » يجد أنها تطرح علينا ثلاث قضايا رئيسية تحاول الإجابة عليها .

فهى تطرح أولا قضية السعادة عن طريق شخصياتها .

وهى تطرح ثانياً قضية الحقيقة عن طريق شكلها الروائى .
وهى تطرح ثالثاً قضية الزمن عن طريق أسلوبها .

القضية الأولى :

إن العمل الفنى ابن بيئته الأدبية ، فهو ليس معزولا عن أعمال الكاتب السابقة ولا عما حوله من أعمال أدبية . والمتتبع لأعمال فتحى غانم الأدبية يستطيع أن يعثر بسهولة على كثير من بذور رباعيته فى أعماله السابقة لا سيما القصص القصيرة التى كتبها فى بدء حياته الأدبية قبل عشر سنوات من نشر الرباعية ، بعضها ظهر فى مجموعته « تجربة حب » وبعضها لم يجمع بعد وإن كان قد سبق نشره فى بعض المجلات كالفصول والأديب والآداب . وأعنى بالبذور ، بذور بعض الشخصيات التى تطورت ونضجت فى الرباعية ، والتى نجدها — حتى بأسمائها أحياناً — فى هذه القصص الأولى ، وبذور الشكل . . وأعنى به هنا رواية القصة على لسان أكثر من راو ، وبذور الأسلوب . . أسلوب تلك القصص التى لم يجرؤ فتحى غانم على مواجهة الجماهير بها منذ أربع سنوات فلم يضمها إلى مجموعته القصصية الوحيدة التى ظهرت ، لكنه عاد اليوم فتخلى عن حذره ليقدم فى جرأة الفنان رباعيته بأسلوب أنضج وأعمق .

ففى « قصة زعيم » التى نشرت بمجلة الآداب عام ١٩٥٤ نعثر على أصول قصة موت عبد الحميد أفندى السوبقى

والد يوسف وهو جالس فى المقهى يلعب الشطرنج . فالمقهى فى قصة زعيم — كما هو فى الرباعية — يقع فى الشارع الخلفى لدار الأوبرا ، وعبد الحميد أفندى السويفى المدرس السابق فى المدارس الابتدائية مشترك فى كل من القصة والرباعية باسمه ومهنته السابقة ، أما وصف مباريات الشطرنج وما يدور أثناءها من تعليقات فهو مستمد من مصدر واحد بلا شك ، ونهاية عبد الحميد السويفى فى القصتين واحدة .

وفى قصة « فترة من حياة بهية سعود » نجد أن فتحى يطلق اسم بهيه على بطلة قصته القصيرة وهو الاسم نفسه الذى أطلقه على بطلة رباعيته ساميه سامى قبل أن تغير اسمها بما يتناسب والوسط السينمائى . وبهيه مسعود على علاقة عاطفية بصحفى اسمه محسن الحريرى ، كما كانت ساميه سامى على علاقة بالصحفى المشهور يوسف عبد الحميد السويفى ، ولمحسن صفات قريبة الشبه بيوسف ، فقد كان فى أول أمره « مخبراً بسيطاً يكدح من أجل عشرة جنيهات فى الشهر ، ثم حدث له تطور مفاجئ كالذى يحدث عادة فى الوسط الصحفى ، سافر إلى نيودلهى وأنقره ونيويورك ، وكتب مقالات مثيرة حازت الاعجاب وقالوا عنه بلغتهم الصحفية : لقد صعد نجمه . . وشعر محسن بطنين المجد يدوى فى رأسه ، ورأى الأمل واسعاً يجرى فيه خياله كما يشاء . . وكان من الطبيعى — وهو ذكى ماهر — أن يجد فى زواجه المبكر عقبة

فى سبيل مجده المبكر المرتقب . فأرسل إلى خطيبته يعلنها أنه يضحى بحبه ليهبها السعادة مع الرجل الذى لا يغيب عنها لحظة واحدة . وكانت معظم خطاباته لها تظهر على شكل مقالات صحفية ناجحة » .

وهكذا نعثر فى هذه القصة التى نشرت فى مجلة الفصول عام ١٩٥١ على أصول شخصيتى سامية ويوسف عبد الحميد السويفى ونوع العلاقة التى كانت بينهما .

وفى قصة « من لم يمت » من مجموعة « تجربة حب » نجد صحفياً اسمه يوسف له شخصية تشترك فى كثير من صفاتها مع سميه فى الرباعية ، « نعم لقد كتب أول الأمر كثيراً من القصص الشعبية ، لكن لقد مضى على ذلك زمن طويل ، إنه لم يعد يذهب إلى ذلك المكان — مسجد الحسين — وملابسه الآن دائماً نظيفة رشيقة قادمة للتو من عند الكواء ، وذقنه دائماً حليق ، وتضاعف دخله خمس مرات . . لكنه لم يعد يكتب قصصاً عن الشعب وآلامه وأفراحه . إنه الآن يصنع المجد ، ويصنع الشهرة ، ويصنع المال » .

وفى مطلع رواية « من أين » نقرأ هذه الكلمات : إسمى مصطفى حمدى ، ومهنتى صحفى ، أتصل بالناس ، وأنقل أخبارهم . . لا أحب الأدب والروايات ، أكره الخيال ، لأن عملى مرتبط بالوقائع والحقائق . أعطنى خبراً صحيحاً أبيع لك نفسى . هذا هو شعارى فى الحياة .

وهكذا نجد أن شخصية الصحفى الوصولى هى فكرة قديمة تلح على فتحى غانم وتتكرر فى مختلف أعماله الأدبية من قصص قصيرة إلى روايات طويلة حتى استوت ونضجت فى الرباعية وأصبحت تحمل معها دلالة وتطرح علينا قضية ما كانت لها من قبل .

ونحن نجد هذه الشخصية لا تتكرر فى التاريخ الأدبى للمؤلف فحسب ، بل هى تتكرر فى أدبنا العربى المعاصر . ففى قصة « اللص والكلاب » التى ظهرت أخيراً لنجيب محفوظ نلتقى بشخصية الصحفى رءوف علوان ليذكرنا بيوسف عبد الحميد السويفى مع اختلاف فى التفاصيل واتفاق فى الفكرة .

ولقد مر يوسف عبد الحميد السويفى بمرحلة صراع قبل أن ينحرف نهائياً ، فهو يقول : ما زلت أشعر بالحنين إلى أيام البلاهة ، أجمل أيام حياتى هى تلك التى قضيتها مع أمى ، لا أريد أن ألوث هذا الطفل الذى كان ، أتنازل عن كل شىء ، أذهب لمحمد ناجى وأعترف له بحقيقتى ، أقول له : إنى لن أستطيع المضى ، وإنى لا أريد شيئاً منه ، ولا من أحد غيره .

ومرة أخرى يقول لنفسه : أزمتك الحقيقية أنك ما زلت شريفاً . ثم لا يلبث أن يتساءل : ما السر ؟ أين تلك اللحظة التى تحولت فيها ؟ أريد أن أمسك بها وألغيها من حياتى .

لو اكتشفت تلك اللحظة لو أكتشفها وأدفع حياتى ثمناً لهذا الاكتشاف . أعرفها وأنا ألفظ أنفاسى . وأنا أغمض عينى إلى الأبد ، أعرف اللحظة التى قتلت فيها . أليس من حقى أن أعرف قاتلى ؟ ولماذا قتلت ؟ متى ، لا فائدة .

وعندما طلب منه شهدى باشا صاحب الجريدة أن يقتحم مكتب رئيسه محمد ناجى ويشتمه كخطة لإذلاله ، تردد قائلا : لن أفعلها . سأفقد احترامى لنفسى . سأفقده إلى الأبد . سأعيش فى أكذوبة ، هذا ليس انتصاراً . إنه هزيمة . صفقة أبيع فيها نفسى حتى يرفسنى شهدى باشا مثلما يفعل الآن مع محمد ناجى .

. . . كان لا بد أن أمر بامتحان طويل لأعرف من أنا ، هل أنا على استعداد حقيقى للتمسك بحبى ونفسى ، أم أنا أمر بنكسة مؤقتة ، قبل أن أوصد أبواب الماضى ، وأنطلق فى حاضرى بكل ما فيه من كذب وشرور ومجد ونجاح ؟

إلى جانب الاصطدام بالسلطة أول الأمر ، ثم المرور بمرحلة صراع ، نجد أن هذه الشخصية تتميز ثالثاً بعدم خبرتها بالنساء ، ثم بمحاولة اقتحام هذا العالم كخطوة أولى فى سبيل التفوق ورمز له .

محمد ناجى يسأل يوسف عبد الحميد السويفى ، ذات مرة إن كان قد مر بتجربة حب أو إن كان يستطيع أن يعزم صديقته فى البنسيون الذى يقيم به ، فأجابه على أسئلته بالنفى .

فقال له محمد ناجي : اللى مايعرفش بنات . . أمى . . جاهل . . عمره ما ح يعرف الحياة . زى واحد مايعرفش يقرأ ولا يكتب (وقد سبق أن ردد فتحي غانم هذه الفكرة نفسها فى قصته القصيرة « خضرة والبرسيم »)[1] .

ويعلن لنا المؤلف عما ترمز إليه هذه المحاولة حين نستمع إلى يوسف : قلت لنفسى مشجعاً لقد تغيرت الآن ، لم أعد الشاب البرئ الساذج ، أنا مغامر جديد خرج إلى الدنيا حديثاً قضيت حياتى بلا نساء . أريد أن أقتحم الجسد ، لأتعلم كيف أقتحم الحياة . أتحدى خوفى من الجسد لأتحدى خوفى من الحياة .

ثم يكشف عن طبيعته الانتهازية هنا أيضاً فيقول : أتعلم كيف أنتصر على المرأة ، أعاملها بلا زواج ، بلا هدف ، سوى أن أشعر بأنانيتى . وبقدرتى على أن أبهرها وأسيطر عليها ، وأجعلها تلهث لانتصارى . . لا بد أن أعيش مثل الآخرين ، لقد مضى شبابى دون أن أقرب امرأة ، وهذا يعنى أنى شاذ أو خامل وأن الهزيمة قد وقعت بى قبل أن أخوض المعركة . محمد ناجى على حق . كيف أنتصر على الحياة إذا لم أنتصر على امرأة ؟

وعندما جلس ينتظر ساميه فى جروبى ذات مرة كان يفكر قائلا : هذه هى فرصتى لأدعوها إلى الشقة ، هل أستطيع ؟ إنى لم أعرف جسد المرأة حتى اليوم .ماذا لو فشلت ؟

---

(١) مجلة الفصول ، القاهرة ، يونيه ١٩٥٠ .

ليس من السهل على أن أفضح نفسى أمام ساميه . يجب أن أخوض الامتحان لن أقضى حياتى بغير امرأة . لقد تغيرت ، ولم أعد ذلك الشاب المنطوى على نفسه الذى يخجل ويتراجع ، لو تراجعت أمام ساميه فسأتراجع أمام محمد ناجى ، وأمام شهدى باشا ، سأتراجع أمام الحياة كلها ، سأهبط الدركات القليلة التى صعدتها ، سأحكم على نفسى بأن أظل ذلك الشاب الساذج الشاذ .

وتتميز رواية « الرجل الذى فقد ظله » بأنها ترتفع بهذه الشخصية بحيث تجعلها تطرح علينا قضية السعادة أو قل راحة الضمير ، فهل سعادة الإنسان تكمن فى هذا اللون من الحياة ؟ إن فتحى غانم يجيبنا على هذا التساؤل على لسان أبطاله حيناً وبمصيرهم حيناً وبمواقفهم حيناً ثالثاً .

ولعل أروع فصل يعبر عن هذا ، هو ذلك الحوار الذى دار بين محمد ناجى ويوسف عبد الحميد السويفى . يقول محمد ناجى :

— إنت إيه اللى يخليك تدخل لعبة قذرة بالشكل ده .

همست : أنا مادخلتش . . أنا لقيت نفسى فيها .

هتف : إبعد . . فكر فى اللى بتعمله . . إفرض إنك نجحت . . إفرض إنك قعدت على مكتبى . وبعدين ، ح يبقى معاك فلوس أكثر . . طيب كويس خالص . . وبعدين . . ؟ ح يبقى معاك نفوذ . . طيب وبعدين . . ولا

حاجة . . ح تفتح عينيك فى يوم وتلاقى أنك بقيت عبد . .
ح تشعر باحتقار فظيع لنفسك .

— أنا بأحس بالاحتقار ده دلوقت

فينصحه محمد ناجى أن يترك هذا الجو ويعدل عن تردده ويتزوج ساميه .

— أتجوزها .

— أيوه . . إذا كنت بتحبها . . دى فرصة عمرك . . أنا ماكنش فيه حاجه حقيقية فى حياتى غير حبي للمرحومة ولأمى . . لو كانت رضيت تتجوزنى ، كنت سبت كل ده . وكان زمانى فقير يمكن . . موش مشهور يمكن . . موش ناجح يمكن . . لكن كنت ح أبقى أسعد إنسان فى الدنيـــا .

وهكذا فرق محمد ناجى بين الثروة والشهرة والنجاح من ناحية ، والسعادة من ناحية أخرى .

ويوسف عبد الحميد السويفى نفسه يقول : كان المحررون يلتفون حولى يستمعون إلى حكاياتى ، مبهورين كأنى الساحر الذى حقق المعجزات ، ومع ذلك فأنا لا أشعر بأنى حققت أى نجاح ، النجاح ليس فى قلبي وليس فى رأسى . هناك خطأ ما . ثم يعترف بأنه انضم إلى ملايين اللصوص والكاذبين والطامعين .

ونهاية محمد ناجى الذى كان أكبر وألمع الصحفيين

والكتاب فى مصر والشرق العربى هى نفسها النهاية المقبلة ليوسف عبد الحميد السويفى الذى أصبح أكبر وألمع الصحفيين فى مصر والشرق العربى .

ويلخص لنا محمد ناجى قصته فى هذه السطور : كنت فقيراً فحاربت حتى أصبحت غنياً . كنت فلاحاً فحاربت حتى تحولت إلى ابن ذوات . . كنت مغموراً فحاربت حتى أصبحت مشهوراً ، إسمى على كل لسان . . حاربت ، حاربت كل لحظة من عمرى ، لأكون ممتازاً متفوقاً ، ونجحت وتقدمت ، ثم تأتون أنتم للقضاء على . للقضاء على ثروتى وشهرتى وامتيازى .

ثم نستمع إليه وهو يئن ، وكأنما أنينه نبوءة بمصير تلميذه : لا أحد يواصل الصعود ، كل من وصل إلى فوق لا بد أن يتدحرج إلى تحت .

. . . لقد ابتلعت لقمة كبيرة من الحياة وقفت فى حلقى ، كان يجب أن أكون أكثر تواضعاً .

. . . لم يبق لى شيء . أنا مطرود من بلادى . من عملى . لا فائدة منى . أنا عجوز لا قيمة له .

وشخصية يوسف عبد الحميد السويفى وإن كانت شخصية متطورة إلا أنه لا تناقض بين بدايته ونهايته ، فهو أشبه ما يكون بتطور البذرة إلى ثمرتها . حقاً لقد كان للظروف الاجتماعية أسبابها فى هذا التطور ، مثل فقر يوسف . وصدمته

العاطفية مع سعاد ابنة راتب بك ، وكانا متحابين وفجأة ظهر العريس الغنى الذى اختطفها منه . ويصف يوسف هذه الصدمة ودورها فى أحلامه ، وهو مع أبيه : سرنا معاً ، فى كل خطوة أكاد أصارحه بحبى لسعاد ، إذهب إليها يا أبى ، إمنعها من الزواج ،قل لهم إننا ناس أغنياء ، ومعنا نقود كثيرة، سنشترى عربة شيفروليه ، سأكون رئيساً للوزارة . ومع ذلك فالمؤلف لا يريد أن يلقى عبء ظهور مثل هذه الشخصيات على البيئة الاجتماعية التى ظهرت فيها فقط ، بل كأنما هناك لون من ألوان الاستعداد الفطرى لوجودها تشجع الظروف الاجتماعية على نموها . وقد أكد ذلك وجود صديقيه شوقى وسعد ، وثلاثتهم أبناء بيئة اجتماعية متقاربة ، ومع ذلك فكل منهم سلك طريقاً مختلفاً عن طريق زميليه . فشوقى ظل متمسكاً بمبدئه ، لهذا فهو ينتمى إلى الشخصيات التى لم تتطور فى الرواية ، أما سعد فقد تخلى عن مبادئه لا ليؤمن بغيرها بل لكى ينصرف إلى وظيفته وزوجته وأبنائه، حريصاً على تأمين هذه الحياة والبعد عن كل ما يهددها . وكأنما هاتان الشخصيتان ما وجدتا إلا لتبرزا تطور يوسف عبد الحميد السويفى نحو طريق ثالث هو طريق النفـــاق والانتهازية وما يمكن أن يعود عليه من شهرة وثروة .

وهو وحده من بين الثلاثة الذى لم يرتبط — رغم ظروفه الاجتماعية — بمبدأ فى أية فترة من حياته : كنت أقول لنفسى

أحياناً إن أبى فقير ، فلماذا لا أعمل شيئاً من أجله مثل سعد ، ثم أشعر بضيق بهذا التفكير . وأرفض بينى وبين نفسى التفكير فى الفقر ، وأقنع نفسى بأنى فنان ، والفنان لا يهتم بالمادة ، ويعيش مضحياً بنفسه وبأمواله من أجل خياله الجميل . كنت أتخلص من الفقر بتجاهله ، وبالتظاهر بأنى لست فقيراً . وكان يشجعنى على هذا اعتقاد سعد وغيره من زملائى فى الكلية أنى لست فقيراً وأنى أتحدث كالأغنياء وأتصرف مثلهم .

لهذا قلنا إنه لا تناقض بين بداية يوسف ونهايته ، وإن تطوره أشبه ما يكون بتطور البذرة إلى ثمرتها .

وقد وجدت دائماً فى التاريخ هاتان الشخصيتان : الشخصية التى ترى أن السعادة فى راحة الضمير والتمسك بمبدأ ، والشخصية التى تتوهم السعادة فى حلم كحلم ساميه عندما قالت ليوسف : بكره يبقى الجرنال بتاعك ، وأنا يبقى لى شركة أفلام . وتسلك فى سبيل ذلك كل الطرق غير مكترثة بأى قيم أو علاقات ، ثم يتضح — كما اتضح ليوسف ولمحمد ناجى من قبله — أنه مجرد عدو وراء سراب ، لا يترك فى النهاية إلا العذاب والانهيار . وكأنما فتحى غانم يردد قول المسيح « بماذا ينتفع الإنسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه » .

ولعلنا لا ننسى شخصية الممثل أنور سامى ، إنه — مثل

محمد ناجى ويوسف وشوقى ومسعد — من أصل فقير ، ثم حقق حلمه كما حققه يوسف ، فهو يقول حين حاول إغواءها فرفضت : أنا تمرغت فى التراب . . أكلت زلط . . مشيت حافى . . لبست جزمة مقطوعة . . كنت باشحت نص ريال . . كنت بازوغ من الكمسارى فى الترماى . . كنت بامشى من شبرا للأوبرا . . الدنيا علمتنى . . مرحتش مدارس . ثم ما يلبث أن يقول : أنا أنور سامى . . أنا معايا ميت ألف جنيه والبنك . . يعنى أشتريك . . إنت وأمك ... ميه زيك وزى أمك .

إن أنور سامى قمة الانحلال لا يعيش فى مأساة ، فلا ضمير له يؤرقه أو يعذبه ، وشوقى صاحب المبدأ لا يعيش فى مأساة فهو يعرف طريقه ويتمسك به ، وبينهما يوسف عبد الحميد السويفى ، هو صاحب المأساة ، لأن ضميره مؤرق ، لأنه معذب ، لأنه ارتفع إلى مرتبة الوعى بخطئه ، لأنه يناقش نفسه . وهو يخشى يوماً أن تخمد هذه الأصوات التى تعذبه فتخمد بطولته كإنسان ، ويصبح مصيره مصير أنور سامى ، بلا ضمير ، لهذا فهو يتوسل قائلا : يا رب ارحمنى ، أية حماقة ارتكبتها ، محمد ناجى على حق ، نصحنى بالابتعاد عن اللعبة القذرة . قال إن حبى لساميهفرصة عمرى ، وكان حبه لدلال الشىء الوحيد الحقيقى فى حياته . أينتهى كل شىء حقيقى فى حياتى ؟ أيأتى اليوم الذى أعيش فيه

بالكذب ويتبلد احساسى وتخمد هذه الأصوات التى تعذبنى ، وأفرح بما وصلت إليه ؟ كل الظروف من حولى تؤكد أن هذا هو ما سيحدث لى . . حياة الخنازير المنعمة ، حياة القتل البارد ، والجرائم الباردة .

ومع ذلك فحتى نهاية الرباعية ، وبعد أن حقق يوسف حلمه من شهرة وثروة ، نراه ما يزال مؤرقاً معذباً : أريد أن أبعث يوسف القديم ، العفيف ، أدخل بيت ساميه نظيفاً لا ألوثه بأفكارى ، أبدأ حياتى من جديد ، ما فات مات . منذ هذه اللحظة سأتنفس الصدق .

إن رواية الرجل الذى فقد ظله عمل غنى بالشخصيات ، كل شخصية منها ذات دلالة مختلفة ، وهذه الدلالة فى الوقت نفسه تبرز وتوضح ما للشخصيات الأخرى من دلالات .

القضية الثانيـــة :

وتتكون رواية « الرجل الذى فقد ظله » من أربعة أجزاء، كل جزء ترويه إحدى الشخصيات ، وهى تروى قصة حياتها التى تلتقى بحياة الآخرين فيؤثرون فيها وتؤثر هى فيهم .

هذا الشكل سبق أن استخدمه فتحى غانم فى رواية الجبل ، فنحن نستمع إلى قصة أهل قرية الجرنة مع الآثار والكنوز التى تكمن فى الجبل من ثلاثة رواه ، هم المهندس

والعمدة وحسين على . وقصة المهندس لا نسمعها منه مباشرة بل كما ينقلها عنه المحقق الذى ذهب إلى القرية ليعرف حقيقة ما يقع فيها من اختلاسات وسرقات ، وقصة العمدة نسمع جزءاً منها على لسانه والجزء الآخر عن طريق المشاهدة الفعلية إذ يصطحب معه المحقق ليرى بنفسه ، أما حسين على فهو يروى قصته كلها بنفسه .

وبالرغم من اختلاف وجهات نظر الرواه ، لا سيما وجهة نظر المهندس ، إلا أن الحقيقة لا تضيع بينهم ، فقد استطاع المحقق أن يضع يده عليها ، وهى ناقصة لو أنه اعتمد على راو واحد ، ولكن الاستماع إلى مختلف الشهود أكمل جوانبها .

وهذا اللون من الشكل قد استخدم من قبل ، ولعل الأناجيل الأربعة هى أقدم رباعية مكتوبة فى التاريخ ، فنحن نستمع إلى أربعة رواه ، كل منهم يروى قصة حياة المسيح كما رآها أو سمعها ، وكل منهم يوجه روايته إلى جماعة مختلفة بلغة مختلفة كاليهود والرومان واليونان . وتعدد الروايات قد استكمل للقصة جوانبها .

كذلك استخدم هذا الشكل فى الأدب الأوربى الحديث ، فأندريه جيد مثلا قد استخدمه فى روايته « مدرسة الزوجات » حيث نستمع إلى ثلاثة رواه ، هم الزوجة إيفيلين فالزوج روبير فالإبنة جنفييف ، والأجزاء الثلاثة مكتوبة بضمير

المتكلم ، ولكن كلا منها يتناول فترة زمانية مغايرة للجزءين الآخرين ، بل إن كل جزء يكتب بعد اطلاع صاحبه على الجزء السابق ، فهو يفند أو يؤيد ما جاء فيه .

وهذا شيء مختلف عما فعله فتحى غانم ، فالتزامن موجود فى الأجزاء الأربعة ، وإن كان مطلع كل جزء يبدأ شكلياً بما انتهى به الجزء السابق ، فالجزء الثالث الذى يرويه محمد ناجى يبدأ بزواجه من ساميه وهو ما لم تكن ساميه قد روته لنا من قبل فى الجزء الخاص بها ،لكننا ما نلبث أن نجد أننا قد ارتددنا مع ذكريات محمد ناجى . ويبدأ الجزء الرابع بيوسف وهو يسير فى جنازة محمد ناجى ، لكننا فى الواقع لا نتقدم خطوة فى الزمان لأن هذا الجزء ينتهى بيوسف وهو يترقب موت محمد ناجى ويستعجله ، أى باللحظة التى سبقت بداية الجزء الخاص به ، وبين اللحظتين ارتددنا إلى طفولة يوسف فشبابه فالتقاؤه بالشخصيات الأخرى فى الفترة الزمنية نفسها التى تناولتها الأجزاء السابقة . ولهذا فكل منهم يدلى بروايته من غير أن يتاح له الاطلاع على روايات الآخرين .

ووجود أكثر من راو واحد للأحداث الواحدة فى العمل الأدبى يتضمن بالضرورة فكرة المؤلف عن مشكلة الحقيقة . فمشكلة الحقيقة فى « مدرسة الزوجات » كما يعرضها علينا روبير فى دفاعه مما تتهمه به زوجه من نفاق هو : أننا لا نرى

فوراً الشخص على ما هو عليه ، وإنما نجعل منه فى أول عهدنا به معبوداً ، ثم نلومه بعد ذلك على أنه لم يكن ذلك المعبود .

وروبير فيه كثير من صفات يوسف عبـــد الحميد السويفى . فهو أولا يشتغل بالصحافة ، بل إنه ينشىء مجلة ويديرها . وهو يدور فى فلك الانتهازية أيضاً ، إلا أن زوجته تعتقد أنه ليس مرائيـــاً لأنه صورة أبعد من ذلك ، إنه يصدق نفسه. فهو لا يعى بانتهازيته . وهذا عكس يوسف عبد الحميد السويفى الذى يعى موقفه جيداً . ولهذا تكاملت الروايات فى « الرجل الذى فقـــد ظله » بينما اختلفت فى مدرسة الزوجات ، وأصبح بعضها وثيقة اتهام وبعضها الآخر وثيقة دفاع .

وهذا شبيه بموقف بيراندلو من الحقيقة فى مسرحه ، يقول الأب فى ست شخصيات تبحث عن مؤلف : ولكن ألا ترين أن علة البلاء فى الكلام . كل واحد منا لديه عالم كامل فى نفسه ، وكل واحد منا له عالمه الخاص ، فكيف يفهم بعضنا بعضاً . أيها السادة إننى أضع فى كلماتى التى أقولها معانى وقيم الأشياء كما أفهمها فى عالمى أنا بينما يفترض من يستمع إلى أن كلماتى لها المعانى والقيم الخاصة بعالمه هو ، نحن نظن أننا سوف نتقابل ، والواقع أننا لن نتقابل أبداً .

أما عند فتحى غانم فإن الحقيقة لا تختلف ، حقاً إنها

ليست مطلقة ، ولهذا فهى ناقصة إذا اعتمدنا على راو واحد من رواتها ، لكنها لا تتعارض هذا التعارض الذى نجده عند أندريه جيد ، ولا تتناقض على هذا النحو الأعنف الذى نجده عند بيراندلو ، ولا تموت على نحو ما نجد عند عمانوئيل روبليس فى مسرحيته « الحقيقة ماتت » حيث نرى أنه فى الامكان اتهـــام بطل وطنى بالخيانة ، وتصدق الكذبة الجماهير أولا ، ثم زوجه وأقرب أصدقائه ، وأخيراً يصدقها هو نفسه ، وبذلك تموت الحقيقة .

إن مبدأ الإيمان بالقيم الذى يطبع الإجابة على قضية السعادة كما أثارتها شخصيات الرجل الذى فقد ظله ، ما يزال هو المبدأ نفسه الذى يطبع الإجابة على قضية الحقيقة كما أثارها الشكل الروائى للقصة . إن السعادة لا تكون بالوصول إلى المجد والثروة عن طريق النفاق ، كذلك الحقيقة لا تموت ولا تتناقض ولا تتعارض ، فثمة إيمان بالخير وثمة إيمان بالحقيقة .

فشخصية يوسف عبد الحميد السويفى لم يختلف أحد فى الحكم عليها ، لا مبروكه ولا محمد ناجى ولا صديقه شوقى ولا ساميه بالرغم من حبها له ، ولا حتى هو نفسه . فحتى الشر لا يبرر نفسه أمام نفسه بل يدرك حقيقته ويعترف بها .

ونحن قد نخدع حيناً ، لكن الخدعة لا تستمر طويلا ، بل ما نلبث أن نكشف الحقيقة ، فشوقى يقول لساميه : إننى

عارفه إن يوسف بيمر بنقطة تحول خطيرة فى حياته ، كان شاب زينا ، شاب شريف ، بيشتغل ، بيحاول إنه يعيش ، وبعدين اصطاده واحد رأسمالى . . تعرفى أنا رأيى إيه . . يوسف باع نفسه .

وهنا صاحت ساميه : يوسف مستحيل يعمل كده .

غير أنها ما لبثت أن اعترفت فى النهاية قائلة : إنه رئيس تحرير الآن ، صحفى مهم مشهور ، كل الناس تعرفه وتتحدث عنه ، لكنهم لا يعرفونه على حقيقته . أنا وحدى التى تعرفه ، أنا وحدى التى تستطيع أن تقول من هو يوسف عبد الحميد .

فالحقيقة لا تنطمس إلا على البعيدين ، لهذا نجد أن يوسف يحاول أن يهرب من مبروكه لأنها تعرف حقيقته وتستطيع أن تنزع قناعه أمام الآخرين الذين يقفون خارج دائرة الظل ، أما أجزاء الظل فلا تناقض بينها وبين الأصل . لهذا نستمع إلى يوسف وهو يخاطب مبروكه بينه وبين نفسه : لا فائدة ، يجب أن نبتعد ، كلانا يحارب ، لو اجتمعنا فسنجمع بين ضعفنا وعجزنا ، أملنا الوحيد أن نفترق ، ليتفرق ضعفنا . لنستطيع أن نكذب بجرأة ، بصوت جهير ، بعيداً عن الشهود الذين يعلمون أننا نكذب .

ويوسف يدرك نفسه ، فهو يصرخ قائلا : مصيبتى أنى أفكر ، أنى أعى ، أنى أراقب نفسى . ويصف نفسه قائلا :

يوسف يا رخيص ، يا سهل ، يا ضعيف ، تفر من الخادمة ، من الطفـــل ، إلى أين تمضى . . . انضممت إلى ملايين اللصوص والكاذبين والطامعين .

القضية الثالثـــة :

كل جزء من أجزاء الرباعية مكتوب بضمير المتكلم ، ولكن ليس هذا معناه أن أسلوبها الفنى واحد ، فالتعبير بضمير المتكلم يخضع أحياناً — كما فى الأدب التقليدى — لقواعد المنظور ، فروبنسن كروزو ورحلات جالفر والسراب مثلا مكتوبة بضمير المتكلم ، لكنها لا تختلف من حيث الرؤيا الفنية عما لو كانت مكتوبة بضمير الغائب سوى أننا لا نرى الأمور إلا من خلال وجهة نظر إحدى الشخصيات ، فالأحداث يتم سردها فى ترتيبها الزمنى ، والمعانى تتابع تتابعاً منطقيـــاً .

وفى أواخر القرن التاسع عشر ، ومع ظهـــور فكرة الديمومة البرجسونية وتداعى المعانى الفرويدى ، استخدم ما يسمى منهج المونولوج الداخلى ، وهو الكلام الذى لا يسمع ولا يقال ، وبه تعبر الشخصية عن أفكارها دون تقيـــد بالترتيب الزمنى أو التنظيم المنطقى ، واشتهر به كتاب كثيرون على رأسهم مارسيل بروست وجيمس جويس وفرجينيا وولف .

إلى هذا المنهج الأخير ينتمى الجزء الثالث من الرباعية ، وهو الذى يسرده لنا محمد ناجى ، ولعله لهذا جاء أقصر أجزاء الرباعية ، فلا مجال فيه لسرد الأحداث فى تعاقبها الزمنى بحيث تبدأ بطفولة الراوى فشبابه . . . والمعانى فى هذا الجزء تتداعى طبقاً لما يثيره الحاضر بغض النظر عن ترتيب وقوعها الزمنى ، ولا تناسب بين أطوال السرد ، فقد استغرق سرد أحداث ذكريات ليلة واحدة نصف حجم الكتاب ، وإن كان المؤلف قسمها ثلاثة فصول فخلق بذلك تناسباً ظاهرياً مع بقية الفصول .

وقضية الزمن كما يعرضها أسلوب بروست أن تيار الزمن يغير الإنسان ، فلا يبقى أبداً هو هو ، على نحو ما رأى الفيلسوف الإغريقى هو قليطس منذ أكثر من خمسة وعشرين قرنا . وكما يعرضها جيمس جويس أن الزمن لا ينقسم إلى أيام وساعات بل الوعى بالزمن هو مقياسه ، وقياس الزمن يكون بقدر ما يجرى فيه من أفكار ويقع من أحداث. ومن قبل كان برجسون وفرويد قد حدثانا عن فكرة الزمن فى الحلم ، فقد نحلم بأننا قضينا ساعات فى أهوال وشدائد أو ونحن نفرح ونمرح ، ثم نستيقظ لنكتشف أننا غفونا لمدة دقائق .

والزمن عند فتحى غانم لا يزال ينقسم إلى ساعات وأيام وسنوات ، وتياره من شأنه أن يغير أكثر الناس ، ولكن

ليس كلهم . فمبروكه تتحول من خادم إلى زوجة عبد الحميد أفندى السويفى إلى عاهر . ومحمد ناجى من صحفى مشهور ناجح إلى حطام يائس منهار إلى مجرد جثة ، وسعد من شاب متحمس إلى موظف يؤمن حياته وحياة أولاده ، ويوسف من طفل طيب ساذج إلى أستاذ فى الوصولية .

والماضى موجود بقوة ودائماً فى الحاضر ، موجود كجزء أساسى من الحاضر . الماضى والحاضر ليسا متجاورين تجاوراً سكونياً بل هما متفاعلان تفاعلا دينامياً . فالأجزاء الأربعة كلها تذكر للماضى . حتى ليبدو أن الصفة الأساسية للإنسان هو أنه حيوان ذو ذاكرة .

مبروكه تبدأ بذكر حقدها على يوسف ثم تسترجع أسباب هذا الحقد حتى ترتد إلى أولى علاقتها به وهى مجرد خادم فى بيت راتب بك ، ثم تمضى معنا حتى تتعرف — ونتعرف معها — على أسباب حقدها .

وساميه تعلن فى أول اعترافاتها أنها ما تزال تحب يوسف لكنها تكرهه أيضاً وتحقد عليه ، وليس اعترافها الطويل إلا محاولة منها لتضع أصبعها على سر ذلك على حد تعبيرها .

أما محمد ناجى فان الماضى يتدخل فى كل لحظة فى الحاضر بحيث يتحطم الترتيب الزمنى ، إنه يبدأ كما بدأ غيره من النهاية ، من الحاضر : الآن تغير كل شيء ، أخذ مكانى

ذلك الصعلوك العبقرى فى النفاق ، هذا الولد أصبح أهم وأخطر منى . . الدنيا انقلبت رأساً على عقب :. ثم يجتر ذكرياته . وهو يحاول أن يقف منتصباً فى الحاضر .

وكذلك يوسف فإن قصته ليست إلا استرجاعاً لماضيه ، ففى مطلع الجزء الرابع نقرأ هذه الكلمات : ٦ سبتمبر عام ١٩٢٢ ، منذ تلك الليلة حتى اليوم ٩ أكتوبر عام ١٩٥٦ ما الذى حدث لى ؟ كيف كبرت وعشت ، وتعلمت واشتهرت ، واكتسبت أشياء وأشياء وفقدت نفسى ؟

هذا الجزء يبدأ بجنازة محمد ناجى ، ثم نعود لنسترجع مع يوسف تطورات حياته حتى نصل إلى ما قبل النقطة التى منها بدأنا . . إلى يوسف وهو جالس بجوار محمد ناجى يهمس بينه وبين نفسه : مت يا ناجى ، نحن فى انتظار موتك، مت يا ناجى إنى أقتلك ، بكل ما فى نبضى من صدق. أقتلك. مت يا ناجى . آمرك أن تموت .

ويموت محمد ناجى ، ويسير فى جنازته ، نقطة البدء فى اعترافاته . هذا الجزء هو الاعتراف الحقيقى فى الأجزاء الأربعة ، لأن بطله لا يبرر تصرفاته ، لا يبرر جانب الشر ، بل هو يعترف به ، ويطلعنا على اللحظات التى تحول فيها من سيء إلى أسوأ أمام نفسه ، ومن مجد إلى مجد أمام الآخرين .

أما المستقبل فهو موجود ولكن على نحو باهت ، عند

مبروكه مجرد رغبة فى موت يوسف ،رغبة فى أن تقتله وتشرب من دمه . اما ساميه فهى تعيش فى الماضى ، ولا تستطيع أن تعيش مع محمد ناجى الذى أصبح زوجها ، ما تزال عند لحظة التقائها بيوسف ، والمستقبل لديها متوقف على قدرتها على التخلص من هذا الماضى : لو تخلصت من يوسف من ذكراه . . لو مر بى يوم واحد دون أن تطوف صورته بخيالى . . لو حدث هذا لاسترحت ، ولتخلصت من ضعفى ، ومضيت فى طريقى أبنى حياتى من جديد . وحياتها التى تتمنى أن تبنيها من جديد هو أن تصبح ممثلة كبيرة مشهورة .

ومحمد ناجى يعيش على أمل أن يغزو الأعداء مصر : هذة هى فرحتى ستعود الحياة إلى ما كانت عليه ، ستعودالوجوه التى أعرفها وتعرفنى ، وسيعود العقلاء الذين يتصرفون فى ذوق ولباقة ، وسأعرف كيف أنتقم . ولن أستريح حتى أرى يوسف معلقاً فى حبل المشنقة .

ولكن أفعال الماضى ما تلبث أن تطرد هذه الأفعال التى تبدأ بأداة المستقبل ، وبموته يتغلب الماضى نهائياً وينتصر على أمل المستقبل .

أما المستقبل عند يوسف فقد رأيناه ، رأيناه فى مصير محمد ناجى ، ليس فيه جديد ، ربما قد يكون هناك اختلاف فى التفاصيل ، لكن المصير واحد . ولهذا فمستقبل يوسف

عبد الحميد السويفى ينتمى بدوره إلى الماضى . لقد تركناه أكبر وألمع الكتاب والصحفيين فى مصر والشرق العربى . وهى نقطة النهاية التى ارتفع إليها محمد ناجى ، ونقطة البداية التى منها بدأ يتدحرج .

والزمن قد سيطر فى الرباعية على المكان بأبعاده الثلاثة ، فالعودة من الحاضر إلى الماضى والانتقال من الماضى إلى المستقبل . أوضح بكثير من التنقل بين أحياء القاهرة المختلفة كالقلعة وشارع ماسبيرو وقهوة الشطرنج خلف الأوبرا . بل أقوى من الانتقال من مصر إلى فرنسا ، لأن التذكر هنا أيضاً لا يزال هو المتحكم فى التنقل من حدث إلى آخر .

فالماضى إذن موجود بقوة فى الحاضر . يقول يوسف : إننا نبدأ فى الموت منذ نبدأ فى الحياة ، نبدأ الخسارة منذ الكسب ، نشرع فى رحلة الضياع فى اللحظة نفسها التى نشرع فى رحلة الوصول .

ولهذا فإن آخر كلمات تختم بها الرباعية هى كلمات يوسف عبد الحميد السويفى : أنا طفل . . كلماتى كلمات طفل . . عرفت . . عرفت ، الذى علمنى هو الطفل ، إنه باق معى ، لم يذهب ، لم يبعد ، حبيبى الطفل يوسف عبد الحميد ، أنت مختبىء يا شقى فى داخلى .

الفن الروائي
بين اللص والكلاب والرجل الذي فقد ظله

من أهم الأعمال الأدبية التي ظهرت أخيراً في أدبنا العربي المعاصر روايتان ، إحداهما « اللص والكلاب » لنجيب محفوظ ، والأخرى « الرجل الذى فقد ظله » لفتحى غانم . وقد نشرت كلتا الروايتين أولا على حلقات فى الصحف قبل أن يجمع الكتاب شتاتهما .

وقد بدأ فتحى غانم بنشر روايته قبل أن يبدأ فى ذلك نجيب محفوظ ، ثم انتهى منها بعد انتهاء « اللص والكلاب » . ذلك أن « الرجل الذى فقد ظله » تبلغ أكثر من خمسة أمثال « اللص والكلاب » فى الطول ، مجموع صفحاتها ٧٤٠ صفحة على وجه التحديد ، وبذلك تكاد تكون أطول رواية

(*) مايو ١٩٦٢ .

ظهرت فى أدبنا العربى المعاصر بعد ظهور ثلاثية نجيب محفوظ .

وقارئ الروايتين يلحظ كثيراً من أوجه المقارنة بينهما سواء فى اختيار بعض الشخصيات أو فى الأسلوب ، وليس معنى هذا أن أحدهما أخذ عن الآخر أو تأثر به ، بل مرد ذلك فى رأيى إلى وحدة البيئة الأدبية والبيئة الاجتماعية التى أنتجت العملين .

فشخصية الصحفى الوصولى نجدها فى العملين ، نجدها فى شخصية « رؤوف علوان » فى رواية « اللص والكلاب » ، ونجدها فى شخصية « يوسف عبد الحميد السويفى » فى رواية « الرجل الذى فقد ظله » ، ونحن لا نلتقى بأحدهما حتى نتذكر زميله على الفور مع اختلاف فى التفاصيل .

فقد كان رؤوف علوان فيما مضى : « الحماس الباهر الممثل فى صورة طالب ريفى رث الثياب كبير القلب ، والقلم الصادق المشع ، ترى ماذا حدث للدنيا ؟ » ، وهو « لم يكن فيما مضى إلا محرراً بمجلة النذير ، مجلة منزوية بشارع محمد على ، ولكنها كانت صوتاً مدوياً للحرية . ترى كيف أنت اليوم يا رؤوف ؟ فهل تغير مثلك يا نبويه ، هل ينكرنى مثلك يا سناء ؟ » . ثم يكتشف اللص سعيد مهران بعد خروجه من السجن أن صديقه الصحفى رؤوف علوان لم يبق من شخصه القديم إلا صورته فتألم قائلا : تخلقنى ثم ترتد ، تغير

بكل بساطة فكرك بعد أن تجسد فى شخصى ، كى أجد نفسى ضائعاً بلا أصل وبلا أمل ، خيانة لئيمة لو اندك المقطم عليها دكاً ما شفيت نفسى .

ولكن رؤوف علوان ليس البطل الرئيسى فى قصة « اللص والكلاب » ، بل هو اللص سعيد مهران الذى كان ضحية أقرب الناس إليه وهم زوجه نبويه وصديقه عليش سدره وصغيرته سناء التى لم تعرفه ، ثم أستاذه رؤوف علوان ، هؤلاء هم الذين أنكروه فخلقوا منه مجرماً يعاديهم ويعادى المجتمع .

أما بطل « الرجل الذى فقد ظله »فهو « يوسف عبدالحميد السويفى » أحد هؤلاء الجناه ، وهو فى سبيل الوصول إلى الشهرة والثروة ، فقد ظله ، وظله هم أقرب الناس إليه ، فأصبحت نفوسهم ضائعة بلا أصل ولا قيمة ولا أمل على حد تعبير سعيد مهران ، وكما أصبح سعيد مهران لصاً وقاتلا ، أصبحت مبروكه زوجة أبى يوسف عاهراً ، وكانت خادماً تزوجها أبوه وهو فى الستين ، فلما مات زوجها مضت تلاحق ابنه تطلب معونته ، ولكنه فر خجلا منها حتى اضطرت أن تبيع جسدها لتحصل على لقمة العيش . كذلك أصبحت ساميه خطيبته مجرد ممثلة فاشلة تتردى فى هوات اليأس وتتزوج وهى فى العشرين برجل فى الستين ما يلبث أن يموت ، وكانت بينها وبين يوسف علاقة حب وصلت إلى حد الخطبة ، بل إنه

حدد يوماً لزواجه منها . ثم وجد أن زواجه هذا يعوقه عما يتطلع إليه من مجد وثروة . وإذا هو يتركها ليسافر إلى سوريا حيث كان قد وقع انقلاب سياسي ليحقق مجداً صحفياً ، وذلك في اليوم نفسه الذي حدده لزواجه منها . كذلك داس على أستاذه محمد ناجي ، الصحفي الكبير الذي عن طريقه دخل عالم الصحافة ، وإذا هو يطرده بل ينتزع منه مكانه انتزاعاً . حتى ينهار الرجل ويسرع إلى نهايته . أما صديقاه شوقي وسعد فقد ألقى بأحدهما في السجن بينما أصبح الآخر مجرد حطام .

* * *

ومن الملاحظ أن كلتا الروايتين قد كتبت بضمير المتكلم أساساً . وإن استخدم ضمير المخاطب أحياناً في رواية « الرجل الذي فقد ظله » ، وضميرا المخاطب والغائب في « اللص والكلاب » ، لكن هذه الضمائر ، ما تزال ملاصقة لضمير المتكلم ، والشخصية ما تزال إما أنها تخاطب نفسها وإما أنها تتكلم عن نفسها .

واستخدام ضمير الغائب في « اللص والكلاب » قد أتاح للمؤلف حرية التدخل حين يريد ، بصفته العالم بكل شيء ، ولو أنه أباح لنفسه هذا التدخل في أضيق الحدود . أما الرجل الذي فقد ظله فإن المؤلف لا يعطي لنفسه هذه الحرية أو هذا الحق في التدخل فلا يستخدم ضمير الغائب ، ولكنه استعاض

عن هذا القيد بالشكل الرباعى للرواية ، فقد استطاع أن يكشف لنا عن زوايا أخرى لشخصياته من خلال وجهة نظر الشخصيات الأربع .

ولكن ليس يكفى أن يستخدم ضمير المتكلم ليكون الأسلوب واحداً فى الأجزاء الأربعة لرواية « الرجل الذى فقد ظله » فالجزء الثالث الخاص بمحمد ناجى له أسلوب يغاير أسلوب الأجزاء الثلاثة الأخرى ولعله أقرب أجزاء الرباعية إلى اللص والكلاب من ناحية الأسلوب .

فالحوادث فى الأجزاء الأولى والثانية والرابعة من «الرجل الذى فقد ظله» تتسلسل منطقياً وتخضع للتعاقب الزمنى ، أى أنها — وإن كانت بضمير المتكلم — إلا أن سردها يتم عن طريق حديث واع مما ننطق به أو نكتبه ، أما الجزء الثالث فأسلوبه تتداعى فيه المعانى طبقاً لما يثيره الحاضر بغض النظر عن ترتيب وقوعها الزمنى ، ولا تناسب بين أطوال السرد ، فقد استغرق سرد أحداث ليلة واحدة نصف حجم الكتاب .

ولكن ليس معنى هذا أن الأسلوب بعيد كل البعد عن المنطق ، بل هو — فيما عدا أجزاء قليلة — كأسلوب اللص والكلاب ، نوع من المونولوج الذى يفترض أن له سامعاً ، فهو أقرب حديث غير منطوق إلى الحديث المنطوق ، إنه أشبه بتلك الكلمات التى نعدها قبل أن نهم بالكتابة أو الكلام

مع الآخرين ، يتخلله من حين لآخر كلام منطوق على شكل حوار يقع فى الحاضر أو فى صورة تذكر لهذا الحوار .

ومع ذلك فإننا نلتقى ببعض الفقرات التى تزداد فيها سرعة الانتقال من مستوى الكلام المنطوق إلى مستوى ما قبله ثم نعود إليه لنتراجع من جديد ، كما نجد فى نهاية الجزء الخاص بمحمد ناجى حيث يعلن قائلا : دوى قطار يسير داخل رأسى ، لا بد أن أشكو ، لا أراهما ، ضباب فوق عينى ، ولكنى ما زلت أجلس إلى المائدة ، الطعام فى حلقى ، ماذا تقول له . لا أسمعها . كل شىء يذهب . . يبتعد . . يخفت . . » . وهنا نجد تراجعاً إلى مناطق من الشعور أكثر إبهاماً وغموضاً ، حيث تؤدى الأفكار المتداخلة والجمل القصيرة وظيفة فنية ، إذ أنها تلخص لنا فى سطور قليلة العمل الفنى كله . وكأنما الماضى – مختلطاً بالحاضر – يستيقظ أمامنا . ومعرفتنا السابقة بتفاصيل حياة محمد ناجى هى وحدها التى تنقذنا من عدم الفهم ، لأنها ليست سوى إشارات ورموز للحياة الداخلية الخاصة بصاحبها لا يدركها إلا من أتيح له الاطلاع عليها من قبل . وكما كانت هذه الكلمات تعبر عن صحوة الموت بالنسبة لمحمد ناجى ، فإننا يمكن أن نستعير التعبير نفسه لنقول إنها تعبر أيضاً عن صحوة النهاية بالنسبة للعمل الفنى .

ولعل هذا الجزء الخاص بمحمد ناجى قد كتب بهذا الأسلوب ليعبر عن مدى أزمة بطله لأنه كان أشد أجزاء الظل اهتزازاً ، فبعد أن وصل إلى ما وصل إليه نراه فى هذا الجزء وهو « يتدحرج » ويبدو أن هذا الأسلوب كان أنسب الأساليب للتعبير عن هذا التدحرج . . . عن هذا الفزع الذى يصيب الإنسان وهو يسقط من حالق ، فمضى يعترف لنا وكأنما هو نصف مستيقظ ونصف نائم .

ويبلغ أسلوب بعض فقرات هذا الجزء درجة من الشفافية والشاعرية وهى ترتفع إلى مرتبة الرمز ، ولنقرأ هذه الفقرة وفيها يرمز الهبوط على السلم إلى الهبوط عن مركزه ، ويرمز الطفل إلى يوسف عبد الحميد السويفى الذى انتزع منه مركزه ، إلى بقية الرموز التى لا تخفى على القارئ ، يقول محمد ناجى :

كيف صعدت هذا السلم بالأمس ؟ إنى لا أكاد أقوى على الهبوط عليه . أين شجاعتك يا محمد . . أين شطارتك ومكرك . . لا تنظر إلى أسفل حتى لا يصيبك الدوار ، إنك تهبط ، إرفع رأسك ، واهبط كأنك صاعد ، شد قامتك ، لا تسأل كم طابقاً هبطت ، لا تسأل : صوت بيانو يخرج من هذه الشقة ، أنغام حزينة جنائزية ، البيانو يدق فى قلبى : يخلعه . السلم مظلم ، لا ، عيناى مظلمتان ، لا تقف يا محمد ، إلهث . تأوه . ولكن حرك قدميك : هذا الطفل الواقف عند

الباب عيناه تشبهان عيون القطط ، ينظر إلى فى خبث ، نظراته خطيرة . إنه يرقب حركاتى ، يسخر منى ، يعرف أنى عجوز . آه ، إرفع رأسك . الطفل يسرع ورائى ، يقفز درجات السلم قفزاً ، هبط . التفت إلى ، عيناه حادتان . نعم يا ابنى . أنا لا أستطيع أن أهبط مسرعاً مثلك . أنت أشطر منى . . . الشارع طويل بلا نهاية، الضوءساطع يبهر عينى ، الزحام شديد ، الضجة عالية . ليس هذا عالمى ، إنهم يمرون مسرعين ، حركاتى البطيئة تعرقل حركتهم . أكتافهم تضرب كتفى . عيونهم تنظر شزرا ، ماذا تفعل أيها العجوز وسطنا ، إذهب إلى سريرك وادخل المصحة . ليس لك مكان بيننا . لا يمكننى أن أواصل السير . سأسقط بعد الخطوة القادمة . الشارع يدور والناس يدورون . . ما بالك تنهار فى الساعة الأخيرة ، سيمر هذا العذاب وستستريح .

وعندما يفشل محمد ناجى فى إحدى محاولاته الجنسية نفهم أن عجزه ليس إلا رمزاً لعجزه كإنسان ، وأن عجزه الذى ينتهى بموته ليس إلا رمزاً لتلاشى العهد الذى كان محمد ناجى الممثل الفكرى والمعبر الروحى عنه .

وفى إحدى الفقرات نستمع إلى محمد ناجى يقص كيف قتل كلب صديقته المغنية المرحومة دلال أمام زوجته ساميه ، وكأنما قتل الكلب بديل عن انتحاره ، فهو يقول :

كنت أريد أن أقتل الكلب بيدى . أريد أن أقضى على هذا الكابوس فى رأسى .

ونحن نعثر على حادث مشابه فى رواية « من أين » للمؤلف نفسه . حين نقرأ كيف قام الصحفى يوسف ، فقتل الفأر الوديع المستأنس أمام علياء حبيبته التى هجرته . أى فى ظروف مشابهة لتلك التى قتل فيها محمد ناجى كلب عشيقته . وكأن القتل فى هذه المرة أيضاً يؤدى الرمز السابق نفسه .

وتقف خاتمة الرباعية إلى جانب هذا الجزء فى شفافية الأسلوب ورؤيته . وكأنما كتب أيضاً فى لحظة من لحظات النشوة التعبيرية .

وقد لجأ نجيب محفوظ إلى أسلوب مشابه فى قصة « اللص والكلاب » فليس ثمة تعاقب زمنى للحوادث . فاللص يقص علينا حاضره أولا . ومن حين لآخر ، يرتد إلى ماضيه ، بلا ترتيب زمنى . فهو مثلا يسرد كيف نشأت علاقته بنبويه زوجته السابقة قبل أن يسرد علينا كيف كانت نشأته وعلاقته فى طفولته بأبيه وبالشيخ الجنيدى ثم بالصحفى رؤوف علوان.

والرمز خاصية من خصائص الفن الروائى فى « اللص والكلاب » ، نجده فى الأسلوب لا سيما على لسان الشيخ الجنيدى الذى يستخدم لغته الصوفية المشحونة بالرمز دائماً . ونجده فى الشخصيات والأمكنة ، فرؤوف علوان « رمز

الخيانة التى ينطوى تحتها عليش ونبويه ، وجميع الخونة فى الأرض . . فالرصاصة التى تقتل رؤوف علوان تقتل فى الوقت نفسه العبث » . ونور ترمز – كما يدل على ذلك اسمها – إلى جانب النور فى حياة سعيد مهران ، ولعل القرافة التى يطل عليها بيت نور – وهى البغى التى لجأ إليها سعيد مهران مختفياً عن أعين الشرطة – لعلها رمز للدنيا التى يلتقى فيها الموت بالحياة كما يرى الدكتور لويس عوض ، ولعلها رمز للتيه والضياع كما يرى الدكتور شكرى عياد . أما اللص نفسه فهو رمز للملايين : إن من يقتلنى إنما يقتل الملايين ، أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء ، وأنا المثل والعزاء والدمع الذى يفضح صاحبه . والقول بأننى مجنون ينبغى أن يشمل كافة العاطفين فادرسوا أسباب هذه الظاهرة الجنونية واحكموا بما شئتم .

ونحن نجد أن أسلوب سعيد مهران ، هو أسلوب الضحية فهو يخاطب رؤوف علوان قائلا : ترى أتقر بخيانتك ولو بينك وبين نفسك ، أم خدعتها كما تحاول خداع الآخرين ؟ ألا يستيقظ ضميرك ولو فى الظلام ؟ أود أن أنفذ إلى ذاتك كما نفذت إلى بيت التحف والمرايا ببيتك ؟ ولكنى لا أجد إلا الخيانة . سأجد نبويه فى ثياب رؤوف أو رؤوف فى ثياب نبويه ، أو عليش سدره مكانهما : ستعترف لى الخيانة بأنها أسمج رذيلة فوق الأرض .

أما يوسف فأسلوبه أسلوب الجانى ، وهو يحصى ضحاياه قائلا : شوقى صاحب المبدأ فى حمايتى ، سعد الذى تخلى عن مبادئه فى حمايتى ، شهدى صاحب المال فى حمايتى ، محمد ناجى الذى انهار فى حمايتى . مبروكه ليست فى حمايتى ، أنها تتحدانى ، البغى ، الخادمة ، لا تموت . . ما أروع أن يكون الإنسان قوياً ، ما أروع أن يمشى الإنسان القادر فوق أشلاء ضحاياه . . إنى أحطم أصدقائى واحداً بعد الآخر ، أتحول إلى إنسان مفترس لا يكترث بشىء .

هذه نغمة الجانى ، وكان يمكن أن تكون نغمة رؤوف علوان فى قصة اللص والكلاب لو أنه فتح فاه وتكلم .

ولنستمع إلى أنات الضحايا لكل من الشخصيتين ، إن اللص سعيد مهران يتساءل متوجعاً : رؤوف علوان ، خبرنى كيف يغير الدهر الناس على هذا النحو البشع . . . أأنت رؤوف علوان صاحب القصر ! أنت الثعبان الكامن وراء حملة الصحف ؟ تود أن تقتلنى كما كان الآخرون ، وكما تود أن تقتل ضميرك ، وكما تود أن تقتل الماضى .لكنى لا أموت قبل أن أقتلك . أنت الخائن الأول .

وفى الجزء الأول من « الرجل الذى فقد ظله » نرى مبروكه فى مطلع الفصل الأول تقول : قلبى لا يعرف سوى عاطفة واحدة هى الحقد ، أحقد بكل شبابى ، أحقد بعمرى .

أحقد على رجل أتمنى موته موتاً بطيئاً يتعذب فيه ، أتمنى لو فتحت بطنه بسكين ، ومددت يدى فى جرحه ، وانتزعت كبده ونهشتها بأسنانى ، أتمنى لو دفعت أظافرى فى عينيه وفقأتهما ، لو شربت من دمه . . إسمه يوسف ، يوسف عبد الحميد ابن المرحوم من زوجته الأولى .

وفى الجزء الثانى نستمع إلى الممثلة الناشئة ساميه تتحدث فى مطلعه قائلة : دنيا السينما غابة مليئة بالذئاب . . كلهم ذئاب (وأمثالهم — بالنسبة للصرسعيد مهران — كلاب) . . حتى الصحفيون الذين يحومون حولنا فى الأستديوهات يلتقطون أخبارنا لينشروها هم أيضاً ذئاب . لقد ضاعت منى فرصة العمر بسبب واحد من هؤلاء الصحفيين . إنه رئيس تحرير الآن . صحفى مهم مشهور ، كل الناس تعرفه وتتحدث عنه ، لكنهم لا يعرفونه على حقيقته . أنا وحدى التى تعرفه ، أنا وحدى التى تستطيع أن تقول من هو يوسف عبد الحميد . من أجله تركت فرصة العمر . ورفضت دور البطولة ، أما هو فما كادت تبرق أمامه الفرصة حتى رفسنى بقدمه ، وتركنى أتدحرج وأنحدر ، ومضى هو يرتفع . . ويرتفع وحده .

ومحمد ناجى أستاذ يوسف عبد الحميد السويفى فى الصحافة والوصولية يئن قائلا : الآن تغير كل شىء ، أخذ مكانى ، ذلك الصعلوك العبقرى فى النفاق أستاذ النفاق ،

يوسف عبد الحميد السويفى ، شىء مضحك يثير الرثاء ، هذا الولد أصبح أهم وأخطر منى .

حتى يوسف يدرك نفسه ، فهو يقول : إنى مجرم ، خواطرى حقيرة . تنحدر بى إلى الحضيض . أهذه هى المهارة المطلوبة ؟ ألا يوجد حل شريف آخر ؟ . . . عيبى الكبير أنى أعى الجريمة .

لهذا فبطل « الرجل الذى فقد ظله » يمثل نموذج البطل ذى الضمير المعذب . البطل الذى يناقش نفسه ويرتفع إلى مرتبة الوعى بخطئه .

أما سعيد مهران ، بطل اللص والكلاب ، ففيه سمات البطل الذى يؤمن بفكرة . لا يتردد فى محاولة تنفيذها مهما لاقى من عقبات .

وهذا الموقف لبطل « الرجل الذى فقد ظله » جعل رواية فتحى غانم أكثر تفاؤلا . لأن عذابه ، واعترافه ، وندمه — وان لم يصل إلى درجة التكفير — معناه إدانة للشر ، وأنه لا ينتصر حتى فى نفوس أصحابه ومنفذيه .

أما سعيد مهران ، فبعد أن تختفى نور من حياته تختفى كل نور من حياته ، وتحيط به الكلاب من كل جانب ، حتى ليعجز عن تحديد مصدر نباحها ، فيستسلم يائساً لمطارديه

وهو يئن قائلا : « لا أمل فى الهروب من الظلام بالجرى فى الظلام ، نجا الأوغاد وحياتك عبث » :

وهذا شبيه بما حدث لضحايا الرجل الذى فقد ظله فيما رووه لنا فى الأجزاء الثلاثة الأولى ، ولولا أننا حصلنا على اعتراف الجانى ، على اعتراف يوسف عبد الحميد السويفى فى الجزء الرابع ، لما كانت رواية الرجل الذى فقد ظله أقل تشاؤماً ،وإن كان انهيار محمد ناجى فى الجزء الثالث دلالة على انهيار الشر ، وذلك بسبب موقفه الفريد بين شخصيات القصة ، إذ أنه اشترك فى الجريمة ، فقد كان أستاذ يوسف فى الوصولية ، إلا أنه ما لبث أن أصبح ضحية جريمته وفريسة تلميذه ، ومصيره نبوءة بمصير يوسف ، فهزيمته إذن هزيمة للشر فى الماضى والمستقبل .

أما سعيد مهران ، فبالرغم من أنه كان لصاً ثم قاتلا ، إلا أن معرفتنا بالمبررات التى أدت به إلى هذا المصير ،جعلت منه الضحية ومن غيره الجناة ، ورغبته فى الانتقام تمثل عصا العدالة ، أو — على أقل تقدير — الشر الذى يعاقب الشر ، وكلما طاشت رصاصاته وأصابت أبرياء أحسسنا أن العدالة تطيش ، وهزيمته ليست إلا هزيمة للعدل أو لرغبتنا فى الثأر من الشر ، واستسلامه ليس إلا استسلاماً للجناة أو من يسميهم بالكلاب .

فعنصر التفاؤل فى رواية « الرجل الذى فقد ظله » مرده إذن إلى شكلها الروائى ، فنحن فى « اللص والكلاب » لا نستمع إلا إلى وجهة نظر اللص سعيد مهران فى نفسه وفى الآخرين ، ولعلنا لو حصلنا على اعتراف رؤوف علوان لاكتشفنا هنا أيضاً نفساً معذبة مؤرقة ، ولكن ما من سبيل إلى التحقق من ذلك أبداً .

أما فى رواية « الرجل الذى فقد ظله » فإن شكلها الروائى وأعنى به انقسامها إلى أربعة أجزاء ، كل جزء ترويه إحدى الشخصيات على لسانها ، أتاح لنا أن نستمع إلى وجهة نظر كل شخصية فى علاقتها بالبطل ، كما أتاح لنا أن نستمع إلى اعتراف البطل على نفسه ، مما جعلنا أكثر تعرفاً على الحقيقة ، وأكثر استكمالا لجوانبها .

الحى اللاتينى

قصة الحى اللاتينى ، قصة شاب لبنانى سافر إلى فرنسا ثم عاد ومعه الدكتوراه فى الأدب العربى . قصة شاب كانت المرأة — وهو فى الشرق — أخطر همومه . فأصبحت — بعد ذهابه إلى باريس — أحد همومه . قصة الصراع بين الأم والعشيقة ، الصراع بين الخضوع لتقاليد تتعارض مع سعادة الفرد ، وسعادة الفرد التى تتعارض مع هذه التقاليد ، فهى قصة المجتمع المتناقض ، وبالتالى قصة الفرد المعذب المنقسم على نفسه لأنه موزع بين مطالب مجتمعه ومطالب سعادته فى بيئة لا تستطيع أن تجعل من الاثنين كلا واحداً .

وتنقسم الرواية ثلاثة أقسام : فى القسم الأول نرى شاباً

---

* أبريل ١٩٥٤ .

شرقياً يسافر لأول مرة إلى باريس التى طالما كان يحلم بها ، وحين وضع قدمه فى العاصمة الفرنسية ، لم يكن همه إلا هم الشاب المراهق الذى لا شاغل له إلا البحث عن المرأة بحثاً مصحوباً بإشفاق وتهيب وخيبة . فهو يقول محدثاً نفسه عن المرأة « لقد أتيت إلى باريس من أجلها . والآن أرأيت أنك كنت مخلوعاً عن نفسك . ساعة كنت تتصور أنهن كثيرات، كثيرات هنا . وأنه يكفيك أن تسير فى الطريق ليتهافتن عليك ويحدثنك حديث الهوى »[1].

وتمر صفحات هذا القسم الواحدة تلو الأخرى وأنت تبحث عبثاً عن اسم بطل الرواية . فالبطل فى هذه القصة لا اسم له ، بل هو مجرد ضمير . ضمير المتكلم أحياناً وضمير المخاطب أحياناً أخرى وضمير الغائب فى أغلب الأحايين . وها هو مثال يصف فيه المؤلف بطله وهو يحاول الاتصال بفتاة تجلس فى السينما بجواره « ونعم بالدفء الحقيقى ، وظل قابضاً على تلك اليد الحلوة الناعمة كأنها الكنز . . إنى لأشعر شعوراً غريباً بأنى بدأت أحب هذه الفتاة التى لم أرها ، ولا أعلم من أمرها شيئاً . وفى غمرة من الاندفاع رفع يد الفتاة على مهل وانحنى بجسمه يودعها قبلة محمومة هامسة . . إنطلق يا صاحبى ، لقد كسبت المعركة[2] » . وهكذا نرى المؤلف

---

(١) سهيل إدريس : الحى اللاتينى ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٥٣ ، ص ٢٣ .

(٢) الحى اللاتينى ص ٣٢ .

يحوم حول بطله متمتماً بضمائر اللغة من غير أن يذكر اسمه ، حتى ليتساءل القارئ . ألا تكون الصلة قوية بين المؤلف وبطله بحيث لم يستطع أن يفصله عن ذاته فيعطيه وجوداً مستقلا ؟ إن الجنين يظل بلا اسم حتى تلده الأم وينفصل عنها فتمنحه اسمه الخاص رمزاً لوجوده المستقل . وهذا مما يذكرنا بفرانز كافكا فى قصصه . فقد رمز لبطله بالحرف « ك » وهو أول حروف كافكا نفسه ، والمعروف لدى نقاد كافكا أن هناك مشابه كثيرة بين الظروف التى كان يعيش فيها وبين العالم الذى خلقه لأبطال قصصه . كما أنه يذكرنا من جديد ببعض القدماء الذين كانوا لا يستطيعون أن يذكروا اسم آلهتهم صراحة بل يشيرون إليها بالرمز أو الضمير فحسب . إن عدم وجود اسم لبطل الحى اللاتينى يجعلنا نحس فى بدء تعرفنا على القصة كأنما نحن أمام تأريخ شخصى ، لم يجرؤ صاحبه على أن يعترف باسمه صراحة ولا هان عليه أن يهبه اسما آخر فيجعله غريباً عنه ،فتركه يتأرجح بين هذه الضمائر الثلاثة ، فهو تارة منه وهو تارة يدفعه بعيداً عنه إلى عالم الغائب وهو تارة ثالثة يوجه الحديث إلى نفسه بضمير المخاطب .

وبطلنا فى هذا القسم يمر بتجارب كثيرة قصيرة متجهاً نحو النضج ، فهو يغتصب ميعاداً من تلك الآنسة التى جاست إلى جانبه فى السينما ولا يعرفها وينتظرها فى اليوم التالى فلا تأتى ، ثم هناك ليليان صديقة صديقه الذى رحل ، وقد أفهمته

أولا أن الأمر لا يعدو صداقة بينهما ، وبعد ساعات أعطته جسدها ، ثم اكتشف بعد ما غادرته أنها سرقت نقوده كما سرقت الشعر الذى كانت تقروءه له مدعية أنه من تأليفها . ثم مارجريت التى تعطيه جسدها ثم ما تلبث أن تنفر منه وهو ينظر إليها فى بلاهة . . وهناك أمه . هناك فى بيروت ، تبعث إليه قائلة « أعود فأحذرك يا ابنى من نساء باريس . . وقاك الله شر بنات الحرام[1] » هذا هو النذير الذى يظل يعلو يعلو كأنه نعيق البومة حتى ما يلبث أن ينشر المأساة على أحداث المستقبل .

ويتذكر « ناهده » عروسه المزعومة فى وطنه . ومن تحذير أمه وصورة ناهده يتكون جانب من جانبي الصراع الذى يكون فى القصة عنصر الدرام .

فى هذه الفترة تعرف بطلنا على فؤاد الذى قيل فى وصفه فيما بعد « إن شخصيته تدعو إلى التأمل ، وأنا أعتقد أنها شديدة الغنى بإمكانياتها »[2]، وقد أحبه بطلنا واحترمه وتمنى أن « يبقى له فؤاد صديقاً أبدالدهر »[3]. وفؤاد هذا هو الذى قال لبطلنا إن المرأة كانت همه الأول يوم وصل إلى باريس ، ولكنها أصبحت فيما بعد أحد هومه فقط . وكانت له صديقة

(١) الحى اللاتينى ص ٧٩ .
(٢) الحى اللاتينى ص ١٦٤ .
(٣) الحى اللاتينى ص ٩٣ .

اسمها فرانسواز دائم الخلاف معها بسبب اختلافهما حول سياسة فرنسا نحو مستعمراتها . كما تعرف إلى تريز خادمة الفندق الطيبة التى تمثل جانب الحياة الطيب الذى لا يعطى ليأخذ بل يحب دائماً أن يبتسم ، لأن هذه هى طبيعته رغم مشاكله الشخصية ومشاكل الذين حوله .

أما القسم الثانى ففيه يعبر البطل من مرحلة المراهقة إلى مرحلة الحب الناضج . . حب جانين منترو تلك الفتاة الإلزاسية التى تفهم الشرف على نحو مغاير لما تفهمه الفتاة الشرقية[1] فالشرف عندها هو « الإخلاص » وليس المحافظة على بكارتها. لقد رأت خطيبها يخونها وهما لا يزالان خطيبين ، فماذا يفعل معها بعد الزواج ؟ ولهذا قررت رفضه رغم اعتذاره وإلحاحه . وفى باريس أعطت روحها وجسدها « للعربى » — كما حلا لها أن تلقبه — ليحصل معها على الحب المتكامل ، لأول مرة[2] . وكان من قبل يحصل عليه فى الشرق محروماً من أحد شقيه ، فلم يتذوق الحب الكامل أبداً . إما عاطفة محرومة من الجسد ، وإما جسد محروم من العاطفة . أما الآن فهو يشاركها فى الجسد والعاطفة والثقافة .

وهنا — وفى غمرة هذا الصراع — نجد وجه أمه يطل عليه من جديد ، فخطاباتها ترد إليه وهو لا يستطيع أن يصارحها ،

---

(١) الحى اللاتينى ص ١٨٢ .

(٢) الحى اللاتينى ص ١٥٩ .

لأنها لا تقره على شيء من هذا . وهو الآن يريد أن يكون مستقلا عن أسرته تماماً ، فقد كان كل سر مباحاً لهم . أما الآن فيجب أن يتصرف وحده . إنه يجاهد في المعركة لكي يخرج عن روابط أسرته التي تشده وتقف عقبة في سبيل سعادته .

ولقد سافرت جانين إلى خالتها المتزوجة في إحدى مقاطعات فرنسا ثم عادت غاضبة لتنسى غضبها بين أحضان حبيبها . وبدأت مواردها المالية تنضب ، فعملت بائعة في فرع لثياب الأطفال بإحدى المحلات التجاوية . وكان عليها إما أن تنقطع عن مقابلة حبيبها وإما أن تنقطع عن دراستها الصحافة . لأنها حاولت أن تجمع بينهما إلى جانب العمل فأنهكت قواها . وقد اختارت الإنقطاع عن دراستها .

ولقد سألته ذات يوم قائلة « من أنا في حياتك ، وهل أكون غير طيف عابر ؟ » فأجابها « وأنا أيضا ينبغي ألا أكون في حياتك يا جانين غير طيف عابر »[1]. ولكن هل حقاً يمكن لشخصين ارتبطت حياتهما معاً كل هذا الارتباط أن يصبحا طيفين عابرين بالنسبة لبعضهما ؟ وهكذا بدأ يطرح على نفسه قضية زواجهما « يتزوجها ؟ أية كلمة مخيفة هي ؟ وسرعان ما طفرت إلى ذهنه صورة أمه . وأحس بضيق شديد

---

(١) الحي اللاتيني ص ١٨٠ .

يأخذ بخناقه . ينبغي أن ينحيها الآن على الأقل : هذه الفكرة الكابوس . ينبغي ألا يبقى وحده ، مع أمه[1] » .

وهكذا نجد وجه أمه يطل حين يفكر في علاقته بجانين . فهو مؤمن بأمه ، وهي متغلغلة في أعماقه : وإن فصلتهما آلاف الأميال . أما جانين فضت تقول له « لقد طبعتني بطابعك وسأظل أبداً أسيرة قيودك . إن مصيري قد تقرر منذ رأيتك . لم تبق لي إرادة . وسأجري مع الزمن كما سيتقاذفني الزمن[2] » . وحين ذكر أمامها أنه غائب عنها ذات يوم أجابت قائلة « إذن أية فتاة ضائعة سأكون[3] » . وأشارت ذات مرة إلى فتيات الشوارع قائلة إنهن سعيدات ، لأنهن « يعشن كل يوم على حدة ، كل يوم بيومه لا يفكرن . أجل لا يفكرن بالغد . .[4] » ، ومن قبل كانت قد قالت له « سامحني أيها الحبيب . إنس الذي قلته لك عن الغد . . عن المستقبل . أنا أيضاً سأحاول أن أنساه[5] » . وكأن الكاتب يمهد لنا بذلك إلى المصير الذي كان قد تقرر لجانين ونترو ملخصاً في هذه الكلمات . . الضياع ، فتيات الشوارع ، عدم التفكير في الغد .

---

(١) الحي اللاتيني ص ١٨٣ .
(٢) الحي اللاتيني ص ١٩٨ .
(٣) الحي اللاتيني ص ٢٠١ .
(٤) الحي اللاتيني ص ٢٠٦ .
(٥) الحي اللاتيني ص ١٨٤ .

أما فى القسم الثالث فتبلغ المأساة قمتها عن طريقين ، أحدهما يمهد للآخر . فبطلنا قد عاد إلى بيروت فى إجازة قصيرة ، وبذلك واجه أمه وجهاً لوجه ، فتجسد عامل المنع وأصبح بدوره هو « الحاضر » بعد أن كان مجرد ذكرى وكلمات فى رسائل يمكن دفعها بعيداً . أما جانين فقد أخذت هى بدورها تصبح مجرد ذكرى ، مجرد كلمات فى رسائل . وبهذا توازن الموقف وبلغ الصراع أوجه فى نفسية بطلنا . فالسفر هنا من باريس إلى بيروت هو عودة من عالم العشيقة إلى عالم الأم . من العالم الذى حقق فيه الفرد وجوده كله . . غريزته وعاطفته وعقله ، إلى العالم الذى ينمحى فيه الفرد فى المحيط الإجتماعى الكبير . . الأسرة أحياناً والوطن أحياناً أخرى والشرق بمشاكله أحياناً ثالثة . « لنترك باريس وأهل باريس . . أريد أن أعيش معكم الآن ، معك أنت يا أمى . . حدثينى »[1] . وفى وسط هذا الصراع تطفو ناهدة من جديد . وناهدة هى الحل الذى تقدمه التقاليد أو المجتمع أو الأنا الأعلى ليصرف البطل عن خروجه عليه . هى الرشوة التى يقدمها له لكى يندمج من جديد فى مجتمعه وينسى فرديته . وهو يرفض ناهدة ، ذلك الرمز الذى يقدمه له مجتمعه لكى يخضع له بخضوعه لها ، إنه يرفض هذا الخضوع الرمزى الظاهرى .

(١) الحى اللاتينى ص ٢١٩ .

ولهذا فبطلنا ممزق هنا ، لأنه ابن عاق فى الظاهر ، وهو خاضع فى أعماقه . وفى صفحات رائعة يصور لنا المؤلف موقف الفتاة الشرقية « ثم رآها تتراجع فجأة وفى عينيها إثارة من خوف .. ولا يدرى أى عالم انفتح له فى هذه الخطوة المتراجعة ، لقد رأى الفتاة الشرقية ، الفتاة العربية ، تتراجع أمام الشاب ، أى شاب عربياً كان أم أجنبياً ، أمام الرجل ، وعيناها طافحتان بالخوف منه . رواسب الخوف تجمعت أجيالا فى هذه الخطوة »[1]. ثم صور تصويراً لا يقل روعة موقف الفتاة الشرقية المحرومة التى تخاف جسدها وتخاف الرجل الذى يفجر فيها هذا الجسد . وصور — فى سخرية مريرة — كيف رفضت ناهدة قراءة مسرحية لبول سارتر لأن عنوانها « المومس » وهى تخشى أن يرى والدها هذا العنوان فيظن بها الظنون .

أما أخته هدى فحاولت أن تقف موقفاً وسطاً بين مجتمعه وسعادته ، فهى حين تستعرض صور جانين تطرى جمالها ، ولكن حين رأت صورة أخيها يقبل جانين قذفت بالصورة فى وجهه ؛ فهى مستعدة أن توافقه ولكن إلى حين فقط ، إلى حين وليس إلى النهاية أبداً ، وما لبث أن نظر إلى أخته قائلا « بلى يا عزيزتى . كم أنت مشوقة إلى مثل هذه الضمة ، كم تحلمين بشفتى رجل تلتصقان بشفتيك يا هدى

---

(١) الحى اللاتينى ص ٢٢٤ .

المسكينة »[1] . وهكذا يحاول بطلنا أن يشرك معه أخته فى ثورته وتحقيق وجوده المستقل عن مجتمعه . وما لبثت هدى أن ردت عليه قائلة « لا بأس عليك يا أخى . . ولكن حذار أن تطلع أمك على شيء من ذلك . يخيل إلى أحياناً أن نفسها قابلة للحسد » وهكذا عبرت لنا هدى عن موقف المجتمع الشرقى الذى نعيش فيه إزاء سعادة أى فرد فيه . فهو ليس موقف الفرح . بل هو « الحسد » . وهكذا كانت عودته لأمه هى التمهيد الضرورى للخطوة التالية التى بلغت بها المأساة قمتها ، فعندماتتوازن القوى المتعارضة يبلغ الدرام ذروته ويؤذن إذ ذاك بضرورة تغلب أحد الجانبين المتصارعين . ولقد جاءت الخطوة التالية . فى رسالة بعثت بها جانين من باريس إلى بطلنا ببيروت تقول له فيها « لقد قصدت الطبيب أمس . فأبلغنى أنى سأصبح أماً . إنها ثمرة حبنا يا حبيبى . ولست أدرى ما ينبغى لى أن أفعله . لكننى أنتظر منك إشارة لأننى لا أملك وحدى أن أتخذ قراراً ما . فماذا أفعل يا حبيبى ؟ »[2] .

هنا وجدت الأم . التقاليد . الضمير الاجتماعى . فرصتها الذهبية . . لقد بلغ الصراع ذروته . وكان الجانب المكافح المناضل يمتحن امتحاناً شديداً عسيراً « أنظر أى مأزق أوقعت

---

(١) الحى اللاتينى ص ٢٣٩ .

(٢) الحى اللاتينى ص ٢٤٢ .

فيه نفسك . وأوقعتنا ؟ »[1]. هكذا قالت له أمه .

وهو الآن يعيش مع أمه ومع التقاليد التي نما فيها وشرب منها . ولم تكن جانين الآن سوى مجرد إزعاج للأم والتقاليد التي تكونه وتكون مجتمعه . فعليه أن يبعدها حتى يحصل على شيء من الانسجام مع الوسط الذي يكون حاضره . « وشعر بأنه معزول عن كل شيء . خارج من كل شيء »[2]. واتضح له فجأة أن جانين ليست بكراً . وأنها من غير دينه وأنها تشتغل في مخزن — وكان أهله قد رفضوا من قبل أن تشتغل أخته هدى بالتدريس وكان هو ممن أيدوا هذا الرفض — وأنها فتاة أجنبية . بل فرنسية بالذات ولقد عرف فرنسيات كثيرات اختلس معهن لذة عارضة ثم مضى ومضين لشئونهن « فدخل غرفته . وأغلق خلفه الباب . وجلس إلى طاولته . وحين أمسك القلم ليكتب شعر بأن وجه أمه . ذلك الوجه المتجعد الهادئ . المحنك الرزين . يقف فوق رأسه . لم يعرف إن كانت أمه قد لحقت به حقاً . ووقفت فوقه جسما يلمس ، أم أنه قد حمل معه هذه الرؤية إلى غرفته . وأياً ما كان فقد رأى . وهو يكتب تلك الرسالة . ظل ذلك الرأس . رأس أمه يهتز هادئاً . موافقاً تارة ومعارضاً تارة أخرى ، حتى

---

(١) الحي اللاتيني ص ٢٤١ .

(٢) الحي اللاتيني ص ٢٤٣ .

أنجز كتابة هذه الأسطر »[1]. وهكذا انكشف تماماً الدور الذى تقوم به الأم خلال القصة كلها . أما ما كتبه فكان تبرؤاً من مسئوليته تجاه جانين بعد أن نبهته أمه إلى أن « كل ما قد يكتبه فى هذا الشأن يمكن أن يسجل عليه وثيقة تدينه لو شاءت هى أن ترفع أمرها إلى القضاء . ولقد زاد هذا فى رعبه وترويعه »[2]. وهكذا انتصرت الأم والتقاليد والضمير الاجتماعى .

وكان لهذه الخطوة رد فعلها الطبيعى . إنه يحن من جديد إلى الأرض التى حقق فيها وجوده ردحاً من الزمان . إنه يحس الآن أنه فى المنفى ، وأن سجانه لم يكن إلا أمه . لماذا يحب أمه ، لماذا يحس هذا التعلق الشديد بها ؟ لأنها فقط هى التى وضعته فى هذه الدنيا ؟ لأنها هى التى سهرت على طفولته وحداثته ؟ لأنها تقضى لياليها كلها وهى إلى جانبه ، فى غرفة مجاورة ؟ ولكن إلام يظل حبها من أجل هذا فقط ؟ لا ، لقد بلغ الآن مبلغاً ينبغى له ألا يأبه كثيراً لهذا الحب الذى هو أشبه بالعطف وأقرب ما يكون إلى الاعتراف بالجميل . وإنه ليدرك شيئاً فشيئاً أنه يفتقر من هذا الكائن الذى يكن له ذلك اللون من الشعور إلى رابطة أخرى كفيلة وحدها بأن

(١) الحى اللاتينى ص ٢٤٦ .

(٢) الحى اللاتينى ص ٢٤٩ .

تكسب حبه إياه معنى سامياً ، معنى إنسانيا . . . « واعترف الآن بأنك لم ترمض قواك إلا لتخرج بأن هذا الذى يشدك الآن إلى أمك ليس هو الحب وإنما هى الخشية ، الخشية من أن تشعر بأنك تسىء إليها إذا سلكت هذا المسلك أو تصرفت ذلك التصرف . وأنها الرغبة فى أن ترضيها ، فى أن ترد لها الجميل الذى أنت مدين لها به ،أيا ما كان الثمن الذى تدفعه»[1] إن الصراع إذن بين شخص يخشاه بطلنا وشخص يحبه ، بين تقاليد يخشاها وبين حرية يحبها . « هو على يقين الآن من أن أمه قد استغلت فيه ضعفه هذا ، حبه إياها أو خشيته منها ، لتملى عليه الموقف الذى ترتئيه هى ، من قضية جانين ، وهى قضيته وحده . إن أمه لم تدع له أن يفكر فى أمره وينفذ منه إلى الحل الذى يراه هو . إنها بذلك قد محت شخصيته ، حطمت ذاته وفرضت عليه شخصها هى ، وذاتها هى ، فأى عبد كنت لها وأى ذليل » وهكذا ثار بطلنا — فيما بينه وبين نفسه فقط — ليكفر عن « الفعل » الذى اتخذه ، فهو لم ينقل هذه الثورة إلى حيز الفعل ، فيبرق إلى جانين بما يفيد اعترافه الضمنى بمسئوليته فيما حدث . كلا ، بل ثار فيما بينه وبين نفسه فقط . أما فى حركته فى العالم الخارجى فقد ظل « العبد الذليل » كما حلا له أن يصف نفسه . ولم تكن محاولته أن يلعب

---

(١) الحى اللاتينى ص ٣٤٨ .

(٢) الحى اللاتينى ص ٢٤٩ .

الروليت إلا لوناً من ألوان هذه الثورة التى هدفها إخفات الصراع الحقيقى بدلا من أن تكون لحسمه وحله ، ولم يكن تخيله لانتحار جانين إلا الرغبة اللاشعورية الدفينة للتخلص من الموقف على حساب عشيقته . ولم يكن ذهابه للسباحة والشمس إلا أشبه بتصرف النعامة التى تقول عنها الخرافة إنها تخفى رأسها فى الرمال حين تتعب من العدو وتريد فى واقع الأمر أن تستسلم لصيادها .

ولقد عاد إلى باريس ، ومن جديد أصبحت أمه وتقاليد بلدها مجرد ذكرى . وأصبحت باريس حاضره . فالانتقال يرمز مرة أخرى إلى محاولة التخلص من سيطرة جانب من جوانب النفس ليتغلب جانب آخر . ولكن الأم . كانت قد تغلبت نهائياً على الجانب المضاد حتى ولو أصبحت مجرد ذكرى . فجانين قد تركت مستشفاها الذى أجهضت فيه قبل وصوله بيوم واحد ؛ وهى لم تعد إلى فندقها . وفى هذه الأثناء يأخذ اهتمام بطلنا وأصحابه يزداد بالقضايا الوطنية كأنما يجد فى ذلك الوسيلة الحقيقية لمكافحة التأخر فى مجتمعه ، فهو لن يكافحه بفتاة . فيؤلفون رابطة اسمها رابطة الطلاب العرب فى باريس ويتعرضون لمعارضة البعض لهم ، كما يأخذ اهتمامه يزداد برسالته التى يتمها ويناقشها بنجاح . وأخيراً التقى بها فى حى الوجوديين وفى كهف من كهوفهم ، ولكن بعد أن كانت قد أصبحت فتاة « ضائعة » . إذن لقد أصبحت

ملوثة . ولكن أليس هو أيضاً ملوثاً مثلها ؟ ويحاول لأول مرة أن يحول ندمه الظاهرى إلى فعل حقيقى . ولكن الوقت قد تأخر . إن جانين التى رفضت من قبل ندم خطيبها هنرى ولم تغفر له خيانته رغم غموض مستقبلها بدونه . كانت منطقية مع نفسها حين رفضت ندم بطلنا العربى رغم ضياعها ضياعاً تاماً بدونه . لقد اصطحبها إلى فندقها الحقير الذى تعيش فيه وتركها على أن يلتقيا ظهراً . لكنه حين عاد لم يجدها ووجد منها رسالة فيها تقول « لعل نصيباً من التبعة يقع على عاتق القدر ، الذى جعلك تصل إلى باريس متأخراً يوماً واحداً عن الموعد الذى كان بالإمكان إمساكى فيه دون السقوط فى الهاوية[1] » . ولكن هل كان للقدر حقاً أى دخل فيما حدث ؟ إن عدم تدخل الصدفة فى هذه الرواية هو عامل من عوامل تماسكها الحقيقى . ولسنا نعتقد أن هذا التأخر قد قرر شيئاً جديداً فى مصير بطلى القصة . فلقد كتبت إليه تقول « إنك الآن تبدأ النضال ، أما أنا فقد فرغت منــــه ، ومات حس النضال فى نفسى . لقد عجزت أن أقاوم أطول مما قاومت فسقطت ضعيفة مهيضة الجناح . أما أنت فقد قرأت فى عينيك أمس استعداداً طويلاً جداً للمقاومة والصراع . . لقد وجدت أنت نفسك ، بينما أضعت أنا نفسى . . عد أنت

(١) الحى اللاتينى ص ٢٧٤ .

يا حبيبي إلى شرقك البعيد الذى ينتظرك ، ويحتاج إلى شبابك ونضالك[1] » .

وهكذا استطاع سهيل ادريس أن يجعل النفس الإنسانية مسرحاً لصراع بين بيروت وباريس ، بين الشرق والغرب . الشرق بأديانه وأخلاقه وتقاليده تمثله الأم ، والغرب بحريته وتقدمه وثقافته تمثله العشيقة . وفى غمرة الصراع بين الأم والعشيقة ، فقد بطلنا الزوجة ولكنه حصل على الدكتوراه . أتراه يستطيع بهذه الدكتوراه أن يصلح بين الأم والعشيقة ليحصل على الزوجة ؟ هل تراه يستطيع بهذه الدكتوراه أن يصلح بين الشرق والغرب لكى يحصل — ونحصل نحن معه — على السلام ؟ فلا ننس أن الغرب فى قصة الحى اللاتينى لم يكن مبعث الثقافة والحرية فحسب بل ومبعث الاستعمار أيضاً . ولقد انفصل فؤاد — هذا الشخص الذى احترمه بطلنا لقوة شخصيته وإيمانه بمبادئه — قد انفصل عن عشيقته فرانسواز بسبب اشتداد اختلافهما حول سياسة فرنسا فى تونس . ولكن لئن كانت صديقة فؤاد تمثل الجانب الاستعمارى فى الغرب ، فان صديقة بطلنا العربى تمثل الجانب الشعبى فى الغرب الذى يحب حريتنا ويحب نضالنا من أجل الحرية . الجانب الذى « يضيع » إذا نحن تخلينا عن تأييده لنا ، كما تخلى بطلنا عن جانين مونترو فضاعت . ولكن أتراه حقاً يضيع ؟

---

(١) الحى اللاتينى ص ٢٩٤ .

أصابعنا التي تحترق

« أصابعنا التي تحترق » ثالث عمل أدبى كبير ينشره الدكتور سهيل ادريس رئيس تحرير مجلة الآداب البيروتية . وكان من قبل قد أصدر أربع مجموعات قصصية هي : أشواق ، نيران وثلوج ، كلهن نساء ، الدمع المر . أما أعماله الأدبية الطويلة فهي : الحي اللاتيني ثم الخندق الغميق وأخيراً : أصابعنا التي تحترق . وهذه الأعمال الأخيرة ليست في الواقع إلا ثلاثية بطلها شخص واحد ، تبدأ قبل الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ — ١٩٤٥ م) وتنتهي بعد العدوان الثلاثي على مصر (١٩٥٦ م .) بقليل . وترتيبها بالنسبة للتاريخ الزمني للبطل ليس ترتيب نشرها ، فإن الخندق

* نوفبر سنة ١٩٦٢ .

الغميق التي نشرت بعد الحي اللاتيني تأتي أولا بالنسبة لتاريخ حياة البطل لأنها تتناول نشأته في حي الخندق الغميق ببيروت بينما تتناول الحي اللاتيني مرحلة تالية من حياة البطل حين سافر في بعثة إلى فرنسا ليستكمل تعليمه ويحصل على أجازة الدكتوراه .

أما « أصابعنا التي تحترق » فتتناول حياة البطل بعد عودته إلى لبنان حين أصبح صاحب ورئيس تحرير مجلة أدبية . . لهذا نعثر في « الخندق الغميق » على بذور البطل الذي ستتضح لنا سماته في الجزئين التاليين ، نجد ثورته على نشأته الدينية ممثلة في خلع جبته وعمامته ، وفي ثورته على أبيه لهذا السبب وإصراره على أن يتلقى تعليما مدنياً . كما نجدمواهبه الأدبية تتكشف حين يلتحق بجريدة يقصد مكاتبها أصيل كل يوم فيقضي فيها بضع ساعات يتدرب على ترجمة بعض المقالات وعلى تصحيح التجارب والتقاط الأنباء من الراديو ، وحين يرسل إلى الإذاعة إحدى قصصه العاطفية فتقبل . كذلك نجد مبادئ ميوله التحررية . وكان موقفه المبكر من قضية المرأة دليلا على ذلك ، فهو يتمرد على أسرته المحافظة ويسمح لأخته هدى أن تلتقي بصديقه رفيق في المنزل أولا ثم بصحبته في السينما . وفي هذا الجزء من الثلاثية نجد أيضاً تفتح حياته العاطفية ممثلا في حبه لجارته سميا ، غير أنها ما لبثت أن تزوجت آخر .

ولئن كنا نعثر فى الخندق الغميق على طلائع الشخصية الرئيسية التى تربط أجزاء الثلاثية . فإننا نعثر فى الحى اللاتينى على طلائع الأسلوب الفنى للثلاثية بحكم أنها أول أجزائها كتابة . ولعل أهم خصائص هذا الأسلوب أنه يترجح ما بين العمل الروائى والسيرة الذاتية ، ومن هنا نستطيع أن نفسر كثيراً من مظاهر هذا الأسلوب ولعل أوضحها تنقل الشخصية الرئيسية فيما تروى بين أكثر من ضمير . والدلالة الفنية هنا للانتقال من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب هو الترجح بين محاولة كتابة سيرة ذاتية ومحاولة كتابة عمل روائى . وفى هذا الجزء من الثلاثية لم تستخدم الشخصيات الأخرى ضمير المتكلم إلا فى حالتين : أولاهما الحوار الذى تشترك فيه ، وثانيتهما عندماتعبر عن نفسها من خلال الرسائل على نحو ما فعل فؤاد صديق البطل وعلى نحو ما كانت تفعل الأم فى خطاباتها من لبنان لابنها بفرنسا ، وعلى نحو ما كانت تفعل جانين مونترو عشيقة البطل فى خطاباتها من فرنسا إلى صديقها أثناء عودته فى أجازة بلبنان وفى مذكراتها . لهذا ظل بطلنا هو الراوية الأساسى فى الحى اللاتينى . أما فى الجزئين الآخرين ، فإننا نجد أننا لا نستمع إلى القصة كلها على لسان البطل بل نحن نستمع إلى أجزاء منها على لسانه وإلى أجزاء أخرى على لسان آخرين ، مثل هدى أخته فى « الخندق الغميق » ، وإلهام زوجته فى « أصابعنا التى تحترق » . ومع ذلك فإننا نجد — حتى

هنا – أن البطل ما يزال هو المتكلم وإن استعار لسان أخته أو زوجته ، فلا حديث لها إلا عنه ، وعندما نقرأ مثلا حديث الزوجة عن ضعف موقفها أمام زوجها وعن اعترافها بغضبها المزيف ندرك أن هذا رأى زوجها فيها أكثر مما هو رأيها حقاً فى نفسها . حتى اعترافها بضعفها العاطفى أمام شخصية صديقه عصام لم يكن إلا فى خدمة زوجها سامى ، فهو تبرير لضعفه العاطفى أمام إلحاح صديقته الأدبية سميحه صادق ، وكأن ما أبدته زوجته من ميل نحو عصام جواز مرور لما يبديه هو من ميل نحو سميحه .

كذلك نجد أن مؤلف الحى اللاتينى لم يكن قد منح بطله اسما بعد ، وهذا دلالة أخرى على الترجح بين العمل الروائى والسيرة الذاتية . فالمؤلف لا يريد أن يجعل من عمله سيرة ذاتية فيذكر اسمه صراحة كما أنه يدرك أنه لا يكتب عملا روائياً بحيث يهب بطله اسما غريباً عنه ، فإذا كان الخندق الغميق نجد فى بدايته أن البطل ما يزال يشار إليه بضمير الغائب كأنما المؤلف ما يزال يتهيب أن يمنحه اسماً ، حتى يوفق إلى حل فى نهاية الفصل الثانى ، فيعطى بطله اسم « سامى » حيث يرمز الحرف الأول – وهو الحرف الأول نفسه من اسم المؤلف – إلى الجانب الذاتى فى العمل الأدبى ، بينما ترمز بقية الحروف إلى ما يضفيه المؤلف على سيرته الذاتية ليهبها صبغة روائية . فإذا قرأنا « أصابعنا التى تحترق » لم يعد هناك مجال للتردد ، فنجد

أن البطل الذى لا اسم له فى الحى اللاتينى ، والذى أصبح اسمه « الشيخ سامى » فى الخندق الغميق ، قد أصبح – فى أول كلمات من أول صفحات أصابعنا التى تحترق – ينادى باسم « الأستاذ سامى » .

ويحق لنا أن نتساءل : بماذا يعود هذا القالب المترجح بين السيرة الذاتية والعمل الروائى بالمزايا والمساوئ على المؤلف والعمل الفنى ؟ أما بالنسبة للمؤلف فيبدو أنه توصل إلى هذا القالب الأدبى نتيجة للظروف الاجتماعية التى يعيشها فى شرقنا العربى ، فكما تساهم الظروف الاجتماعية فى مادة العمل الأدبى فإنها تساهم فى قالبه أيضاً ، وتقاليدنا الاجتماعية لم تأذن بعد لأدب الاعترافات أن يتجاوز فى جرأته حدوداً معينة ، لهذا رأى المؤلف أن يجعل من عمله الأدبى مزيجاً من السيرة الذاتية والرواية مستفيداً بهذه الحرية ، فيجرؤ على أن يدلى بما لم يكن فى استطاعته أن يدلى به لو أنه كتب اعترافاً مباشراً سواء بالنسبة لنفسه أو لمن تناولهم من نساء ورجال . كما أن هذه الحرية أجازت له من ناحية أخرى عدم التزام ما وقع فى حياته من أحداث ، وأتاحت له قدرة التنقل بين ما وقع وما يحتمل أن يقع ، وبمعنى آخر قدرة التنقل بين التاريخ والفن .

أما بالنسبة للعمل الفنى فإن هذا القالب هو الذى أعطى « أصابعنا التى تحترق » طابعها الخاص ، فنحن لا نجد فيها

خصائص السيرة الذاتية من حيث التزام المؤلف للواقع الذى عاشه أو واقع الشخصيات الذين تناولهم . كما أننا من ناحية أخرى لا نجد خصائص العمل الروائى حيث تكون الوظيفة الفنية للشخصيات هى الكشف عن الموضوع الروائى . ولكن القارئ يجد أنه بإزاء عمل وظيفة الشخصيات فيه هى الكشف عن جوانب صاحب السيرة وفى خدمته فى الوقت الذى يتوقع فيه أن تتطور الشخصيات وتتكامل وتفصح عن دوافعها الداخلية فى ضوء موضوع روائى هو وحده الذى يحدد ضرورة وجودها الفنى .

إن الفرق بين السيرة الذاتية والعمل الروائى هو الفرق بين المونولوج والديالوج فالسيرة الذاتية ليست إلا مونولوجاً طويلا تتحدث فيه الشخصية الرئيسية عن نفسها وعن علاقاتها بالأحداث والشخصيات الأخرى من وجهة نظرها ، وقد يصل بها الأمر – كما حدث فى أصابعنا التى تحترق – أن تبرر سلوكها وتدين الآخرين من غير أن يتاح لهم حق الدفاع عن أنفسهم أو بيان وجهات نظرهم . أما فى العمل الروائى فلكل شخصية كيانها المستقل وما يبرر وجودها وتصرفاتها ووجهة نظرها ، والحجج المتعارضة هى التى تمنح كل شخصية وجودها ، وانعدام هذه الحجج يسلب تلك الشخصيات وجودها ويحيلها أشباحاً باهتة تتصارع فى معركة لا تكافؤ فيها على نحو ما حدث فى «أصابعنا التى تحترق» . ووجود

الديالوج أو الحوار أو تبرير كل شخصية لوجودها هو الذى يعطى العمل الروائى عمقه أو بعده الثالث ، إنه يبرهن على أن الكاتب قد استطاع أن يخلق مسافة بينه وبين أبطاله ، وأنه لا يتحيز لشخصية على حساب الشخصيات الأخرى ، وأنه استوعب أبطاله بدلا من أن يستوعبه بطل واحد .

* * *

وبين « الخندق الغميق » و « أصابعنا التى تحترق » تطورت شخصية سامى تطوراً أفضى إلى إثارة عدة قضايا بالنسبة للأديب . فالشيخ سامى الذى كان يترجم المقالات ويصحح التجارب ويلتقط أنباء الراديو فى « الخندق الغميق » . والذى نجده فى « الحى اللاتينى » يشترى كتباً يتعثر بحملها بعد أن يفرغ جيبه كله ثمناً لها ، كما أنه ينظم الشعر بين حين وآخر ، قد أصبح الآن فى « أصابعنا التى تحترق » صاحب دار نشر « الفكر الحر » ورئيس تحرير مجلتها ومؤلف رواية « على ضفاف السين » . والأديب الذى يتمزق بين الرغبة فى التفرغ لعمل أدبى يريد أن يبدعه وبين انفاق الوقت كله فى قراءة نتاج الآخرين وقراءة كتبهم لتصدرها الدار ، أو قراءة مقالاتهم لتصدرها المجلة ، وكأنما أصبح متعهد أدباء على حد تعبيره . وهكذا تطورت شخصية سامى الأدبية لتطرح علينا قضية الأديب الذى تحترق أصابعه وهو يصارع الوقت فى سبيل العيش .

والشيخ سامى الذى عانى فى « الخندق الغميق » من حبه الفاشل لسميا ، والذى سافر فى « الحى اللاتينى » إلى فرنسا وعانى من صراع التقاليد التى تبلغ حد التزمت فى الشرق والحرية التى تبلغ حد الإباحية فى الغرب ، وتمزق بين خوفه من أمه وشهوته المتكالبة على نساء باريس والتى تصارعت فى نفسيته خطيبته الشرقية ناهده وعشيقته الفرنسية جانين مونترو باحثاً عن المرأة التى توفق بينهما ، نجده فى « أصابعنا التى تحترق » يلتقى فى وطنه بنساء مثل نساء باريس ، يتنقل معهن من مغامرة إلى أخرى حتى ترسو سفينة حياته عند إلهام راضى التى تجمع بين شىء من تحفظ الشرق وشىء من تحرر الغرب فيتزوجها ، وإن كانت فورة حياته العاطفية ما تزال تقوده إلى مزالق خطرة تكاد تجنح بحياته الزوجية بين الحين والحين . وعندما يجد أن زوجته تفسد عليه نزواته يسألها قائلا : ألا تعتقدين أنى لكى أستطيع أن أمنح أبطالى الحرية ، لا بد لى أن أنعم بها أنا أولا ؟ وهكذا تطورت شخصية سامى العاطفية لتطرح علينا قضية أخرى ، تلك هى قضية الأديب وموقفه من الزواج والحب .

والشيخ سامى الذى ثار فى « الخندق الغميق » على الجبة والعمامة ، وفتح طريق السفور أمام أخته هدى ، والذى ازداد اهتماماً فى نهاية « الحى اللاتينى » بالقضايا الوطنية لمكافحة التأخر فى مجتمعه ، وشارك فى تأليف رابطة الطلاب العرب فى

باريس ، نجده فى « أصابعنا التى تحترق » قد حدد موقفه بين مختلف التيارات السياسية فى وطنه . فهو ليس مع اليمين ولا مع اليسار ، بل هو يلتزم القضية العربية دون أن يجند نفسه فى حزب معين ، لأنه يرى أن أى التزام حزبى مهدد لحرية فكره وأدبه .

وهكذا تطورت شخصية سامى الثورية لتطرح علينا قضية ثالثة ، تلك هى قضية الأديب وموقفه السياسى .

وبمعنى آخر فإن « أصابعنا التى تحترق » تطرح علينا قضية الأديب والحرية . . حريته الاقتصادية ، وحريته العاطفية ، وحريته الفكرية . ومن الملاحظ بوجه عام أن بطل « أصابعنا التى تحترق » يفضل أن يتخذ موقفاً وسطاً من هذه القضايا . . فهو يحتفظ بمجلته ويحاول فى الوقت نفسه أن يكتب روايته ، وفى المجال العاطفى لا يرفض فكرة الزواج لكنه لا يقبلها تماماً ، إنه يتزوج ويدين عصام الحلوانى لمغامراته العاطفية ومع ذلك فهو يواصل الاحتفاظ بعلاقات عاطفية له ويطالب زوجته أن تهبه الحرية حتى يستطيع أن يهبها لأبطاله . وفى المجال السياسى نجده لا مع اليمين ولا مع اليسار ، بل هو لا ينضم إلى أى حزب حتى ولو كان يؤيده، وهذا الموقف الأخير شديد الشبه بالموقف الوجودى على نحو ما عبرت عنه سيمون دى بوفوار فى روايتها « المثقفون » .

الموضوع الروائي
بين الحي اللاتيني والخيط الأبيض

في عام ١٩٥٣ ظهرت في أدبنا العربي رواية الحي اللاتيني للدكتور سهيل ادريس رئيس تحرير مجلة الآداب البيروتية ، وبعدها بعشر سنوات تماماً ظهرت في أدبنا العربي رواية الخيط الأبيض لمحمد مفيد الشوباشي . وكلتا الروايتين تعالجان موضوعاً واحداً على وجه التقريب ، ذلك هو ما يتعرض له فتى عربي في مقتبل حياته لصراع بين حضارته وحضارة الغرب في القرن العشرين . وبما أننا أمام عمل روائي فإن هذا الصراع يتخذ صورة عاطفية فنجد حياة البطل العاطفية ميداناً للصراع بين حبه لفتاة أوربية هي جانين مونترو الفرنسية في الحي اللاتيني وهي لورا ويمان الإنجليزية في الخيط الأبيض ،

* يوليو ١٩٦٣ .

وحبه لامرأة تمثل شرقه العربى ، هى الأم التى تريد أن تزوجه بنتاً من بنات وطنه فى الحى اللاتينى ، وهى رجاء - حبيبة القلب ثم زوجة العمر - فى الخيط الأبيض .

وما كان يمكن للبطل أن يتعاطف فى كل من الروايتين مع فتاته الأوروبية إلا لأنها تمثل بدورها الجانب المتعاطف مع شرقنا العربى من تلك الحضارة ، ومع ذلك فيبدو أن هذا التعاطف فى كلتا الروايتين لا يحطم كل جوانب المقاومة فى نفس البطل ، لهذا ما تلبث هذه العلاقة العاطفية أن تتحطم . وكأنما يريد أن يقول لنا مؤلف كل من الحى اللاتينى والخيط الأبيض أن التزاوج بين الحضارتين الغربية والعربية لا يمكن أن يتم فى الوقت الراهن ، فما زالت عشرات الرواسب والعقد تحول بيننا وبينه. فالحضارة الأوربية بجانبيها المتفوق والاستعمارى (وأحدهما للأسف أدى إلى الآخر) ما يزال يقف عقبة فى سبيل هذا التزاوج ، وهو تزاوج لن يتم إلا عندما تزول آخر مظاهر الاستعمار من جانب الحضارة الغربية من ناحية ، وعندما يتقارب مستوى التفوق بين تلك الحضارة وحضارتنا من ناحية أخرى (وهما مظهران مترابطان فيما يبدو) لهذا فإن بطل كل من الروايتين لم يجد طمأنينته إلا فى أحضان فتاة من وطنه . ولئن كان بطل الحى اللاتينى قد رفض ناهدة التى اختارتها له أمه ، ففى رواية « أصابعنا التى تحترق » للمؤلف نفسه - وهى تعبر عن مرحلة تالية من حياة بطل الحى

اللاتيني – نجده قد وجدطمأنينته في إلهام راضي التي جمعت بين شيء من تحفظ الفتاة الشرقية وشيء من تحرر الفتاة الغربية .

ولما كان الصراع بين الحضارتين يتبلور في الصراع السياسي ، فإننا نجد الأحداث السياسية جزءاً أساسياً من الموضوع الروائي لكل من الروايتين ، وأن لبطل كل منهما اهتماماته الوطنية . ففي رواية الخيط الأبيض نجد تحديداً للفترة التاريخية التي تقع فيها أحداثها ، وهي إحدى تلك الفترات التي اشتد فيها الصراع بين إنجلترا ومصر وذلك حين انفجرت ثورة عام ١٩١٩ وما تلاها من أحداث ، والحدث العام مرتبط بالحدث الخاص ، ومقاومة المصريين للاحتلال البريطاني في تلك الفترة كانت موضع مناقشات مباشرة بين أحمد منصور ولورا وعمان ، بل إن هذه الأحداث تدخلت في مشاعرهم بل وتحركاتهم كما حدث حين قامت المظاهرة يوم نظر قضية ملكية بيت لورا وخاف أحمد عليها – وهي الانجليزية – أن تخرج إلى الشارع لتذهب إلى المحكمة فيتعرض لها الجمهور الساخط ، بينما أصرت هي على الخروج استناداً إلى أنها تشارك المصريين مشاعرهم . أما رواية الحي اللاتيني فهي تشير من حين لآخر للصراع السياسي بين الشرق العربي والغرب وكيف وصل هذا الصراع إلى العلاقات العاطفية ، فقد انفصل فؤاد صديق بطل الحي اللاتيني عن عشيقته الفرنسية فرانسواز بسبب اختلافهما حول سياسة فرنسا في تونس في ذلك الوقت.

ومثل هذا النوع من الروايات يكون مشحوناً بالرمز أو بتعبير أدق يكون مشحوناً بالدلالات . فأم البطل فى الحى اللاتينى وهى تشد ولدها عاطفياً نحوها وتحذره من نساء باريس حتى لكأنما هى ضميره إنما ترمز إلى الشرق العربى ، وتلك هى أيضاً دلالة رجاء فى الخيط الأبيض التى يقول الكاتب إن مصريتها هى التى جذبت إليها أحمد منصور . وفى الوقت نفسه نجد أن جانين مونترو فى الحى اللاتينى ولورا ويمان فى الخيط الأبيض ترمزان إلى الجانب المتعاطف معنا من شعوب الحضارة الغربية ، بينما هناك شخصيات أخرى مثل فرانسواز فى الحى اللاتينى وكلوديا وجفرى أخوى لورا — اللذين اعترضا على علاقة أختهما بأحمد منصور ثم ما لبثا أن هجرا مصر إلى وطنهما — هذه الشخصيات تمثل الجانب المضاد لنا فى تلك الحضارة . أما موقف البطل فى كل من الروايتين فهو دلالة على موقف الشرق العربى اليوم فى محاولته أن يأخذ من الغرب ما تنطوى عليه حضارته من ميزات ويرفض فى الوقت نفسه ما تنطوى عليه هذه الحضارة من شرور .

ومنذ السطور الأولى فى رواية الخيط الأبيض نواجه بهزيمة الضابط الإنجليزى أمام أحمد منصور فى محاولته الفوز بقلب لورا. وينعكس هذا الحدث — وما يرمز إليه — على كل ما يتلوه من أحداث . ثم تشغل قضية البيت الذى اشتراه بالإسكندرية والد لورا من طبيب مصرى جزءاً هاماً من

أحداث الرواية . وفقد أسرة ويمان لقضيتها وبالتالى لملكيتها هذا المنزل لها دلالتها ، وكأنما لا مكان لمستعمر يريد أن يتملك جزءاً من أراضينا حتى ولو أضفى على هذا التملك مظهر البراءة . وقد تلا ذلك بالفعل انهيار أسرة ويمان ووفاة من لم يرحل منهم واحداً بعد الآخر حتى انتهى الأمر بالعمى الذى أصيبت به لورا نفسها . ولا شك أن لتحطم هذه الأسرة الإنجليزية على هذا النحو ، بعد فقدهم ملكية بيتهم ، دلالتها المشحونة بالرمز .

ولئن كانت علاقة البطل فى الحى اللاتينى – وهو بدون اسم – بفتاته جانين مونترو تختلف عن علاقة أحمد منصور بلورا ويمان فى الخيط الأبيض ، إلا أن الدوافع واحدة والنتيجة أيضاً واحدة . لقد التقى بطل الحى اللاتينى بجانين مونترو فى فرنسا . وكان قد ذهب إليها ليحصل على أجازة الدكتوراه أى أنه قصد بنفسه معقلا من معاقل الحضارة الغربية التى تمثل التفوق الثقافى والاستعمارى معاً كما خبره فى وطنه لبنان ، وفى طريقه إلى فرنسا كان يحلم بالحريات التى ينخيلها فى الغرب ، وقد تبلورت هذه الحريات – قبل كل شىء – فى الحرية الجنسية . وكان هذا ما يبهره ، ولكنه – وهوما يزال يحمل ضميره الشرقى فى أعماقه – كان يقززه فى الوقت نفسه .

أما أحمد منصور فقد التقى بلورا فى القاهرة ثم فى الإسكندرية . فلئن كان بطل الحى اللاتينى يمثل الشرق العربى

الذى يسعى ليأخذ عن الغرب ، فإن لورا وأسرتها الإنجليزية تمثل الغرب الذى أتى إلى الشرق العربى ساعياً إلى السيطرة عليه ، ولم تكن الحرية الغربية هى التى بهرت أحمد منصور فى علاقته بلورا ، فقد كان لا يرى منها فى مصر إلا مظاهر السيطرة والاستعباد للشعوب الأخرى ، إنما بهرته تلك الثقافة التى كانت تتمتع بها لورا حتى استطاعت أن تفتح له عوالم جديدة من الأدب والفكر لا سيما الفكر الاشتراكى وإن أدرك فيما بعد أنها حصرته فى نطاق الفكر الإنجليزى وأن الحضارة الغربية أوسع من هذا الفكر وأشمل .

أما الأسرة فقد لعبت دوراً هاماً فى موقف بطل الحى اللاتينى من جانين مونترو ، ففشل العلاقة العاطفية كان بتأثير أمه ثم أخته هدى . أما أحمد منصور فقد لعبت شخصيته ، وما انعكست فيها من أحداث يمر بها وطنه ، وما اتسمت به من تردد ، وما حصلت عليه من ثقافة . لعبت هذه الشخصية دورها فى موقفه من لورا . لهذا ــ ولئن كان موقف البطلين العاطفى غير منفصل عن موقف أكبر وأشمل منهما هو الصراع بين حضارتين ــ إلا أن بطل الحى اللاتينى بدا كأنما هو مغلوب على أمره ، فهو يخاطب نفسه قائلا :

إعترف بأنك لم ترمض قواك إلا لتخرج بأن هذا الذى يشدك الآن إلى أملك ليس هو الحب ، إنما هى الخشية ، الخشية من أن تشعر بأنك تسىء إليها إذا سلكت هذا المسلك

أو تصرفت ذلك التصرف . إنها الرغبة فى أن ترضيها ، فى أن ترد لها الجميل الذى أنت مدين لها به ، أياً كان الثمن الذى تدفعه .

لهذا كانت للتقاليد دورها الأكبر فى فشل علاقته ، فهو يبرر موقفه من جانين مونترو بقوله :

ماذا سيقول الناس ؟ لقد عاد من باريس وفى ذراعه فتاة لم تكن بكراً ، لأنها كانت مخطوبة . فتاة طردها أهلها ، فتاة التقطها من الطريق ، فتاة تشتغل فى مخزن ، فتاة مسيحية من غير دينه .. فتاة . . أية فضيحة ، أى عار سينصب على بيتنا ، بيتنا هذا الذى عاش طويلا فى الستر والفضيلة والشرف والدين .

وعندما ندم على موقفه من جانين مونترو ، حاول أن يحصل عليها من جديد بعد أن انقطعت علاقته بها ، ولقد عثر عليها وعرض عليها الزواج ، لكنها ما لبثت هى أن هربت منه بعد أن تركت له خطاباً وكأنه صوت ينبعث من الغرب مخاطباً شرقنا العربى ، فهى تقول فيه :

لقد استعدت ما حدثتنى به عن المستقبل ، وعن آمالك ، وعن حياة الصراع الذى أنت مدعو إلى أن تعيشها فى بلادك ، فوجدت أن دنياك التى تحلم بها أوسع وأعظم من أن يستطيع الثبات فيها شخص ضعيف مثلى . إنك الآن تبدأ النضال ،

أما أنا فقد فرغت منه ، ومات حس النضال فى نفسى . . إنك إنسان جديد يعرف الذى يريده ، ويسعى إليه بثقة وإيمان . لا يا حبيبى ، لسنا على صعيد واحد . لقد وجدت أنت نفسك ، بينما أضعت أنا نفسى . فكيف تريدنى أن أستطيع السير إلى جانبك قدماً واحدة فى الطريق الذى ستسلك ؟ . . . دعنى هنا أتابع طريقى حتى النهاية ، وعد أنت يا حبيبى العربى إلى شرقك البعيد الذى ينتظرك ، ويحتاج إلى شبابك ونضالك .

أما موقف أحمد منصور فيبدو أنه كان أكثر إرادية ، أو على الأقل بدا نابعاً من شخصيته ، ولم يكن لأسرته دخل فى موقفه ، بل على العكس من ذلك فإن أخته منى كانت تعمل جاهدة على إبقاء علاقته بلورا وقطع علاقته برجاء بالرغم من أنها إبنة أخت زوجها ، وكذلك كان موقف والديه ، كله عطف ومحبة لأسرة ويمان ، والوالد — الذى حاول أن يتدخل حين رأى ابنه منصرفاً عن المحاماة بسبب ميوله الأدبية — لم يحاول أن يتدخل يوماً فى علاقته بلورا .

لقد لعبت شخصية لورا فى صدامها بشخصية أحمد منصور الدور الأكبر فى تقرير مصير علاقتهما العاطفية ، فهو يتململ دائماً من نزعة لورا إلى التحكم ومحاولتها فرض رأيها عليه حتى أحس أنها تزدرى رأيه ولا تريد منه إلا أن يتشكل على النحو الذى يعجبها ويرضيها ، حتى صارحها ذات يوم

قائلا : إنك تحاولين تغليب رأيك على رأيي ، وتغليب شخصيتك على شخصيتي ، ولا تهدأين إلا إذا تمت لك السيطرة علي .

فلما عاتبته قائلة إنها تبالغ أحياناً في الخضوع له قال — وكأنما لم يسمع تعقيبها — ألا بد أن نختلف على كل شيء يا لورا ؟ على كل شيء .

وهذا الاختلاف بل الصراع بين الشخصيتين هو الذي قرر مصير علاقتهما العاطفية .

وربما كان في هذا الاختلاف أو الصراع بعض العوامل الشخصية على نحو ما يحدث في مثل هذه العلاقات العاطفية بين أبناء الوطن الواحد ، إنما الذي ضخم منه هو الصراع الكامن وراءه بين الحضارتين اللتين ينتمي إلى كل منهما أحمد منصور ولورا ويمان . وقد أعلن أحمد منصور ذلك بصريح العبارة حين قال :

إن شيئاً واحداً هو الذي يفرق بينهما دائماً . إنها تستخف بفهمه وذوقه ، بل وبمواهبه أيضاً . . ولو كانت تستخف به لعيب شخصي فيه لهان الأمر نوعاً ، ولكن استخفافها به يرجع إلى استخفافها بالشرقيين جميعاً . إن هذا اتجاه سائد بين الأوربيين عموماً . . إنها لا تختلف قط عن بني جنسها . إنها تحبه ما في ذلك شك . . وقالت إنها مصرية ، وحاولت أن

تكون كذلك حقاً ، وأثر ذلك فى نفسه دون ريب . ولكن هذا لا يكفى لإزالة العقبة الكؤود القائمة بينهما ، عقبة الزهو بجنسها والاستخفاف بجنسه ، هذه العقبة التى تصده عنها ، وتصد قومه عن قومها .

وعندما التقى أحمد منصور برجاء ولاحظ اهتمامها به وشعوره بالألفة ، قال لنفسه : ما ألطف هذه الحفاوة الشرقية الحماسية ، وهذا التعاطف السريع الصادق . وقارن بينها وبين لورا التى تحبس كل حركة من حركاتها لتمتحنها أولا ، وتدقق فى كل كلمة قبل أن تنطقها .

لهذا عندما طلب أحمد منصور أن يتزوج لورا اعتذرت ، لأن لورا — مثلها مثل زميلتها جانين مونترو بل مثل أية امرأة — تدرك رغبة الرجل فى الزواج منها بأفعاله لا بأقواله . ولقد دلت تصرفات كل من بطل الحى اللاتينى والخيط الأبيض على انطفاء هذه الرغبة ، وعندما طلب كل منهما الزواج من فتاته الأوربية كان يدفعه إلى ذلك الواجب أكثر مما تدفعه عاطفته ، ولقد أدركت كل من الفتاتين ذلك إدراكاً واضحاً وتصرفتا على أساس هذا الادراك . ووصفت كل منهما نفسها بالضياع[1] . فاحترفت جانين مونترو بيع جسدها ، بينما أصيبت لورا بالعمى وأصبحت شبه ميتة تسكن شبه قبر .

---

(١) الحى اللاتينى ص ٢٠١ . الخيط الأبيض ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر : القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ٤٣٢ .

لقد عبر لنا أكثر من كاتب فى أدبنا العربى عن التقاء الحضارتين الغربية والعربية وانعكاسه على شخصيته أو شخصياته على نحو ما نجد لدى توفيق الحكيم فى زهرة العمر وعصفور من الشرق ولدى يحي حقى فى قنديل أم هاشم . ولعل روايتى الحى اللاتينى والخيط الأبيض هما أبرز تلك الأعمال الأدبية التى عبرت عن الصدام بين الحضارتين فى قالب روائى ، وجعلت العلاقة العاطفية مسرحاً ورمزاً لهذا الصدام ، وأعلنت فشل التزاوج بين الحضارتين فى مرحلتنا التاريخية الراهنة .

الباب المفتوح

١ — بعض الروايات لا يرتبط بفترة تاريخية محددة ، على حين يرتبط البعض الآخر بالتاريخ ، فعودة الروح لتوفيق الحكيم ترتبط بالفترة التاريخية لثورة عام ١٩١٩ ، وروايات نجيب محفوظ الأولى ترتبط بالتاريخ المصرى القديم على حين ترتبط ثلاثيته بين القصرين بالمجتمع المصرى من ثورة عام ١٩١٩ حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، والأرض لعبد الرحمن الشرقاوى تقع أحداثها أثناء حكم صدقى وأزمة عام ١٩٣٣ ، والجبل لفتحى غانم تقع قبيل ثورة عام ١٩٥٢ . أما الباب المفتوح — وهى أول رواية تنشرها الدكتورة لطيفه الزيات — فترتبط أحداثها بالفترة التاريخية التى عاشها المجتمع

---

* يونيو ١٩٦٠ .

المصرى فى خمس سنوات ما بين عام ١٩٥١ حتى سحق العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ وهى فترة مزدحمة بالتغيرات السياسية والاجتماعية العميقة الجذور فى مجتمعنا ؛ أما أحداثها السياسية فكانت بمثابة العقارب الزمنية فى رواية الباب المفتوح ، كما كان لتفاعل أبطال الرواية بهذه الأحداث بعض الأثر من ناحية أخرى . وهكذا نقرأ عن إلغاء معاهدة ١٩٣٦ والكفاح ضد الإنجليز فى منطقة القنال وحريق القاهرة وثورة ٢٣ يوليو والعدوان الثلاثى على قناة السويس عام ١٩٥٦ .

ومن المعروف أن التطور الاجتماعى هو الوسيط الحقيقى بين التغيرات السياسية وتطور الأشخاص فى مجتمع ما ، فأغلبية الناس لا تشترك اشتراكاً مباشراً فى الأحداث السياسية ولكنها تتأثر بما يجرى من تطور اجتماعى تسبب فى هذه الأحداث أو نتج عنها . وهكذا يلجأ الروائيون فى مثل هذا النوع من الروايات إلى بيان أثر هذا التطور الاجتماعى فى تطوير شخصيات رواياتهم على نحو ما فعل نجيب محفوظ فى ثلاثيته بين القصرين . وهذا هو الذى يفرق بين هذه الروايات والروايات التاريخية التى يكون فيها تفاعل الأحداث التاريخية مع الأبطال تفاعلا مباشراً دون وسيط من التطور الاجتماعى ، وبالرغم من أن رواية الباب المفتوح ليست رواية تاريخية إلا أن صلة أبطالها بالأحداث السياسية أو التاريخية هى صلة مباشرة

فقط . بينما ما فيها من أوضاع اجتماعية مقطوع الصلة بهذه الأحــداث .

٢ – وفى الفصل الأول من الرواية نبدأ عام ١٩٤٦ مع ليلى محمد سليمان بطلة الرواية وهى فى السنة الأولى الثانوية وعمرها ما يزال فى الحادية عشر ، إلا أن هذا الفصل ليس غير مجرد تمهيد ، فنحن ما نلبث فى الفصل الثانى أن نقفز خمس سنوات كاملة لنجد أن ليلى قد أصبحت فى السنة التوجيهية وفى سن السابعة عشر ، ثم نصحبها خلال خمس سنوات أخرى حتى نتركها وقد تخرجت من الجامعة فى الحادية والعشرين من عمرها .

وخلال هذه السنوات الخمس الأخيرة تلتقى بثلاثة رجال : فيكون عصام ابن خالتها وأخو جميلة هو حبها الأول حتى تتبين لها شخصيته الممزقة وحتى تكتشف أنه يعبث مع خادمته فتروعها الصدمة . ثم تلتقى بحسين صديق أخيها محمود فتعبده لرجولته وشجاعته ووطنيته ، ولكن ترددها وخوفها من خلق علاقة لها بعالم الرجال بعد صدمتها العاطفية مع عصام يحملانها على قطع علاقتها بحسين ، وكان قد سافر إلى بعثة فى الخارج . ثم يظهر فى أفقها أستاذها فى الجامعة الدكتور فؤاد رمزى ، ويسيطر عليها بمركزه وأستاذيته وثقته التى لا حد لها فى نفسه حتى تتورط معه فى مشروع زواج ، لكنها ما تلبث أن تكتشف فساده ، وتسعى إلى الابتعاد عنه .

ويعود حسين من بعثته ، وفى بور سعيد ، وخلال معركة العدوان الثلاثى تتجدد علاقته بليلاه . ومع انتصار مصر على العدوان الثلاثى يتم انتصار الحب ويعود كل منهما إلى الآخر .

٣ — وليلى بطلة الرواية تعبر عن أزمة الفتاة المصرية فى هذه الفترة التاريخية ، وقد عبرت عن ذلك صديقتها عديلة وهى تقول : « والله احنا مصيبتنا سوده ، على الأقل أمهاتنا كانوا فاهمين وضعهم ، أما احنا ، إحنا ضايعين ، لا احنا فاهمين إذا كنا حريم ولا مش حريم ، إن كان الحب حرام ولا حلال ، أهلنا بيقولوا حرام ، وراديو الحكومة طول الليل والنهار بيغنى للحب ، والكتب بتقول للبنت روحى إنت حرة ، وإن صدقت البنت تبقى مصيبة ، تبقى سمعتها زفت وهباب . . . بالذمة دا وضع ؟ بالذمة احنا مش غلابة . . ؟ »

وليلى لا تعانى هذه الأزمة كأى فتاة بل هى نموذج أكثر تطوراً ووعياً واندفاعاً من غيرها ، لهذا فهى تعانى الأزمة فى عنفوانها ، ويكفى أن تقرأ وصف المؤلفة لبطلتها وهى ما تزال فى السابعة عشر من عمرها طالبة بالسنة التوجيهية فتقول إنها « تستجوذ على الفصل بتفننها فى الشقاوة ، وتغضب المدرس وتعود فتسترضيه وتخطب فى المناسبات الوطنية وتبرز فى الجمعيات الأدبية ويعترف لها مدرس اللغة العربية بالتفوق ، وتفوز ببطولة المدرسة فى البنج بنج وتشترك فى فريق الكشافة

وكرة السلة وتنزعم شلة تغرقها حباً . . وفى البيت تبدأ أمها تعنفها على شىء ، فلا بد أن يكون هناك شىء ما ، شىء كان ينبغى أن يعمل ولم يعمل ، أو كان ينبغى ألا يعمل وعمل ، ثم يظهر أبوها بوجهه الهادئ الصامت الخالى من التعبير ويفرض صمته وهدوءه على كل من فى البيت » .

وفى الطرف الآخر نجد ابنة خالتها جميلة ، تخضع لما تخضع له الأخريات من قواعد للعادات والسلوك ، لندرك – ومن خلال ليلى – مصير هذا الخضوع . أما الرجال فى القصة فهم ما بين شخص ممزق مثل ابن خالتها عصام أو بطل وإلـه مثل معبودها حسين ، أو واثق من نفسه على أساس زائف مثل أستاذها وخطيبها الدكتور رمزى .

أما محمود فليس إلا صورة من أخته ليلى ، فلا عجب أن جمعتهما أفكار واحدة ومحبة أخوية وثيقة ، فوالداه – اللذان يمثلان المجتمع – يقيدان حريته كما يقيدان حرية أخته ، كل ما بينهما من فرق أنه يتحدى هذه القيود بجرأة أكثر . إن والديه – وأباه على وجه الخصوص – يعارضانه حين أراد أن يتجه إلى القنال يكافح الإنجليز ، وهما يعارضانه إلى حد الخصام حين اختار لنفسه الزوجة التى يحبها ، نفس النقط الحساسة التى اصطدمت فيها ليلى بوالديها . فقد كانا يمثلان أنانية الطبقة الوسطى التى تحرص على الجزء ولو ضاع الكل .

وكأنما المؤلفة تريد أن تقول لنا إن المشكلة ليست مشكلة الأنثى دون الرجل بقدر ما هى مشكلة البيروقراطية فى مجتمعنا العـــائلى .

٤ — ولقد كان الاهتمام بإبراز الكيان النفسى والاجتماعى لهذه الشخصيات أكثر من الاهتمام بإبراز الكيان الجسمى ، فنحن نجد أن المؤلفة استطاعت أن تعبر عن بعض شخصياتها — لا سيما ليلى — فى جميع حالاتها النفسية التى تتدرج ما بين الوعى الكامل حتى عالم الحلم . ولكنها لم تهتم الاهتمام نفسه بابراز الكيان الجسمى لشخصياتها ، وهو أمر قد لا تكون له أهمية فى القصة القصيرة لكنه ضرورى فى رواية طويلة يحب القارئ أن يتعرف على شخصياتها كما يعرف أصدقاءه وجيرانه . وعلى بك زوج جميلة هو أنجح مثال لذلك ، فقد قدمت المؤلفة صورة كاريكاتورية له معبرة عن شخصيته فهو كرش معلق عليها ساعة ذهبية كالسلاسل التى تقيد المساجين . وهذه صورة لا تنسى لعلى بك ، ويكفى الإشارة إلى اسمه وكرشه لكى نعرف فى الحال أنه صديقنا الذى سبق أن تعرفنا به ، أما بقية الشخصيات فكيانهم الجسمى باهت ليست لهم علامة مميزة نعرفها بهم من أول وهلة ، فليلى أقرب إلى السمنة التى تحاول أن تتخفف منها ، وحسين شاب أسمر طويل وهكذا . . وهذه أقرب إلى الصفات العامة منها إلى الصفات المميزة .

٥ – إن رواية الباب المفتوح هى اتهام لمن يريدون أن يعيشوا فى قوالب من العادات والتقاليد بلا مناقشة ، أو كما عبرت المؤلفة عن عقليتهم بقولها « ليس المهم أن يكسب الإنسان أو يخسر ، ولكن المهم أن يلعب تبعاً للأصول » ، والرواية دعوة صريحة إلى الثورة على هذا اللون من الحياة التافهة المليئة بالكذب والنفاق كما وصفتها ليلى . وضح هذا فى قصة انتحار صفاء ابنة دولت هانم لأنهم زوجوها رجلا لا يعيبه إلا جيبه ، ووضح أكثر فى قصة جميلة التى زوجوها هى أيضاً رجلا لا يعيبه إلا جيبه ، فقد تطورت بها الأمور شيئاً فشيئاً حتى انتحرت خلقياً ، واكتشفت ليلى أن جميلة تخون زوجها وأنها تبرر هذه الخيانة .

أما ليلى فكانت تكافح ، تكافح فى سبيل حريتها . . حريتها العاطفية كنموذج ورمز ، وكأنها إذا تحررت عاطفياً فقد حصلت على حرياتها الأخرى المحرومة منها بالتبعية ، ولكنه هذا الكفاح كان بدوره كفاحاً عاطفياً . إننا لا نعرف ما هى التطورات الاجتماعية أو التأثير الثقافى الذى دفع بليلى إلى هذا البحث عن الحرية وعن قيم جديدة ، على حين كانت قريباتها وزميلاتها من بيئتها نفسها يتمشين مع الأصول ويخضعن للتقاليد والقيم السائدة ، ليس هناك سوى اندفاعها العاطفى ، فنحن نقرأ أن والدها يتهمها بأنها تفكر هى وأخوها بقلبها وهى تقر بأن هذه هى الحقيقة ، كما تقر أن كل شىء

تفعله تندفع إليه بقلبها وكيانها . حقاً إننا نقرأ من حين لآخر أن ليلى كانت تقرأ صحيفة أو كتاباً وأن سلامه موسى يعجبها ككاتب لأنه يصل إلى ما يريد أن يقوله مباشرة ، ولكننا لا نجد مثلا أية إشارة إلى ما أضافته دراسة ليلى الجامعية إلى تطورها الروحي لا سيما وأنها التحقت بقسم الفلسفة ، إننا لا نحس بأى أثر لهذه الحياة الجامعية أو لتلك الدراسة الفلسفية فى عقليتها أو حتى فى مجرد تعبيراتها ، فشخصية ليلى قبل دخولها الجامعة وتفكيرها وألفاظها لا تختلف عن شخصيتها بعد دخولها هذا المجتمع الجديد ، وهو مجتمع كان لا بد أن يكون له أثره الكبير فى فتاة مثقفة متفتحة ثائرة مثل ليلى .

وكان يمكن لهذا التطور فى نفسية ليلى أن يعبر عن الزمن الداخلى فى الرواية فى مقابل الأحداث السياسية التى تعبر عن الزمن الخارجى ، ولكن المؤلفة شاءت أن تقصر التعبير عن هذا الزمن الداخلى بما وقع لليلى من أحداث عاطفية الواحد تلو الآخر .

ولا نجد كذلك أثراً لتخرج ليلى من الجامعة والتحاقها بوظيفة تتيح لها شيئاً من الاستقلال الاقتصادى ، وهل ترى ساعدها هذا الوضع الجديد على اتخاذها قرارها النهائى بالزواج بمن تحب وبفصم علاقتها بالدكتور رمزى ، تلك العلاقة التى كانت تباركها أسرتها ، والتى ما كانت لتستطيع أن تعارضها علناً من قبل .

وهكذا لم يكن لدراسة ليلى الجامعية والفلسفية على وجه خاص ، ولا لتخرجها واشتغالها فيما بعد ، أية وظيفة فنية فى الرواية ، ولو أن ليلى التحقت بكلية الهندسة مثلا أو ذهبت بعد تخرجها إلى بور سعيد لمجرد زيارة أخيها محمود وليس للالتحاق بعمل معين ، لما تغير شىء من أحداث الرواية أو شخصية ليلى . وهكذا فإن محاولة ليلى للتحرر العاطفى لم تكن — كما عبر عنها العمل الفنى — إلا محاولة عاطفية بدورهـــا .

٦ — ونحن نقول هذا لأن لطيفة الزيات نجحت فى مواقف أضيق نطاقاً فى الرواية نفسها أن تجعل لكل ما تذكره — ولو كان يبدو صغيراً عارضاً — وظيفته الفنية الضرورية ، فكثيراً ما يدور حوار بين الشخصيات أثناء وقوع حركة خارجية ، وكأنما لا صلة لهذه الحركة بموضوع الحديث ، على حين أنها تقوم بالدور الذى تقوم به أضواء المخرج حين يود تركيز الانتباه على موقف مسرحى معين . مثال ذلك الحديث الذى كان يدور بين ليلى وأمها وعصام ، وكانت الأم تتحدث عن زواج جميلة أخت عصام وهى فى الوقت نفسه تعمل على آلة الخياطة ، وينتقل القارئ ما بين الحديث الذى يدور ثم يتوقف وآلة الخياطة التى تقف ثم تدور ، وكأنما الصوتان يكملان بعضهما ، فمثلا عندما قالت ليلى لعصام : عارف يا عصام ،

أنا ماكنتش عارفه إنك رجعى كده . نجد أن الخيط قد أفلت من الإبرة وانهمكت الأم فى لضمه .

ومثل هذا التكامل الناجح بين الواقع الخارجى والواقع النفسى الداخلى — بحيث يصبح أولها رمزاً للآخر — نجده حين وقف عصام وليلى يتفاهمان فى محل شيكوريل بين الباب والمصعد ينتظران عودة جميلة وأمها من « الكيس » ، وكان اليوم أول أيام الأوكازيون والباب الزجاجى لا يكف عن الحركة ، فنحن ننتقل من الحديث الذى تتأرجح فيه علاقة العاشقين إلى الباب الزجاجى الذى يتأرجح وكأنه رمز القلق والشك . وعندما همس عصام فى يأس : إنت ما بتحبنيش ، إنت ما بتحبنيش خالص ، فتحت ليلى فمها لتتكلم ولكن الناس فصلوا بينها وبين عصام واضطروه إلى التراجع أمام الضغط وهو يحاول أن يحفظ توازنه بالمشتروات التى تثقله . فنحن لا يمكن أن نقرأ هذه الجملة إلا وفى ذهننا معنيان فى وقت واحد هو أن عصام يتراجع أمام ضغط الناس وضغط ليلى ، وهو يحاول أن يحفظ توازنه المادى وتوازنه العاطفى فى الوقت نفسه .

ومن أروع هذه المواقف وأنجحها حين اقتحم عصام حجرة ليلى فأعلنته انتهاء علاقته بها وهى تنسج جاكيت من التريكو ، وقد انعكست انفعالات ليلى على ما تنسج ، فعندما تجذب ليلى الخيط بشدة فينقطع تلقى بقطعة التريكو فى ضيق على

السرير إلى جانبها وهى تقول لعصام : العلاقة اللى بينا اعتبرها منتهية . وعندما استعطفها عصام سحبت قطعة التريكو وأفلتتها بعصبية من الإبرة ، ولكى تصل الخيط المقطوع بدأت تحل جزءاً من الذى نسجته ، ويدها اليمنى تتحرك من الشمال إلى اليمين فى حركة عنيفة متكررة ثم . . . ثم اكتشفت أنها حلت جزءاً أكبر من الجزء الذى أرادت أن تحله . وهكذا بالرغم من هذا الانتقال الظاهرى بين الحديث الدائر والتريكو فى يدى ليلى فقد كانت هنالك وحدة متكاملة ترتفع بالتعبير إلى مستوى فنى ناجح (ولنلاحظ أن آلة الخياطة والباب المتأرجح فى الأوكازيون والتريكو كلها نسائيات) .

ومع ذلك فقد بالغت الكاتبة أحياناً فى هذا اللون من الأسلوب بحيث انفصل الرمز عن وقائع القصة كأن تتحدث فى أول الفصل السادس عن نبع صاف يجرى ومستنقعات تعترضه وطين يسد مجراه ، ولكنه يندفع جياشاً فواراً ، ثم تعود إلى هذا الرمز فى أول الفصل الخامس والعشرين حيث تقول « وتحت أقدام الشلال انهار السد وتفتت الصخور » .

وشتان بين هذا الرمز الذى لا يكون وحدة عضوية مع أحداث القصة وبين الأمثلة التى سبق ذكرها .

٧ ــ كذلك لجأت المؤلفة إلى الانتقال من منظر إلى آخر ــ على حد تعبير السينمائيين ــ بذلك الأسلوب الفنى المستخدم

فى السينما أحياناً عند الانتقال من منظر إلى آخر ، كأن تجد فى نهاية أحد المناظر ممثلا يذيب شيئاً فى كوب ماء ، وتتسع موجات الماء لتنقلنا إلى بحر تتلاطم أمواجه . كذلك فعلت المؤلفة وهى تريد أن تنتقل من موقف تصور فيه حديثاً يدور بينها وبين عصام وينتهى بقول عصام إنه وجد الحل لعلاقته بها ، ثم ما تلبث كلمة الحل أن تنقلنا إلى خطاب ورد لليلى من أخيها محمود حيث يحارب فى القنال ، ويبدأ بقوله إنه ليس هناك سوى حل واحد حتى تتغير الأوضاع . وهكذا كثيراً ما ننتقل فى الرواية على جناح لفظ ينتهى به حدث ويبدأ به آخر .

٨ — هذا وقد استخدم أسلوب السرد فى أكثر الأحايين ، وأسلوب المونولوج الداخلى إلى جانب السرد فى بعض الأحايين ، كما نقرأ عندما كانت ليلى تنصت إلى الحديث الدائر بين خطيبها الدكتور رمزى وأخيها محمود مما أعطى المؤلفة حرية التعبير عن الموقف من أكثر من زاوية .

وأسلوب السرد فى الرواية يعبر عن الأحداث من وجهة نظر ليلى ، حتى لكأن الرواية مكتوبة بضمير المتكلم ، فيما عدا حالات قليلة :

إن رواية الباب المفتوح تتميز بأسلوبها الفنى كما تتميز بموضوعها ، وهى بداية تنبىء بأن مؤلفتها كاتبة جادة لديها شىء تريد أن تقوله .

قرية ظالمة

١ ـ هذا كتاب موضوعه غريب على تاريخ الفكر الإسلامى ، لأنه يتناول يوم الجمعه الذى تم فيه الحكم على المسيح بالصلب ، يقول المؤلف « إن الجريمة تمت فيما يتعلق بالإنسان حين حكم على المسيح بالموت ، ولا ينقص من إثمها أن رفعه الله إليه » . فالدكتور محمد كامل حسين كمفكر إسلامى يفرق بين الحكم على المسيح بالصلب ، وبين وقوع الصلب نفسه الذى لا يعترف به الإسلام .

ولقد عرض الفكر الإسلامى فى تاريخه لهذا الحدث عند تعرضه للآيات القرآنية التى وردت فى هذا الصدد ، ولكنه لم يؤلف المؤلفات الخاصة به . أما الدكتور محمد كامل حسين

---

* فبراير ١٩٥٨ .

فكان أول مفكر إسلامى — على ما أعتقد — يفرد كتاباً عن يوم الجمعة مستنداً فى أغلب ما كتب إلى الأحداث والشخصيات كما روتها الأناجيل .

والكتاب مقسم إلى ثلاثة أقسام : القسم الأول يتناول يوم الجمعه عند أعداء المسيح الذين كانوا يطالبون بموته وهم بنو إسرائيل ، والقسم الثانى يتناول يوم الجمعه عند الذين كانوا يؤيدونه إن خفية وإن علانية وهم حواريوه أو تلاميذه ، والقسم الثالث يتناول يوم الجمعه عند الذين لا يهمهم إلا حفظ النظام فى المستعمرة اليهودية وهم الرومان . وبذلك استوعب المؤلف الموقف من وجهاته الرئيسية الثلاث .

ويعرض المؤلف لهذه الاتجاهات من خلال الأحداث والشخصيات التى تعيش هذه الأحداث . وبعض هذه الشخصيات ورد ذكره فى الأناجيل مثل لازار وقيافا والمجدلية وبيلاتوس ، وبعضها من ابتكار المؤلف مثل الحداد الذى صنع المسامير لتوضع فى يدى المسيح عند صلبه ، ومثل راعية الأغنام التى جزعت عندما أظلمت الدنيا ساعة الصلب ، والجندى الرومانى الذى أحب المجدلية ، وأصبح من أتباع المسيح عندما أصبحت عشيقته من أتباعه ، ومثل القائد الرومانى الذى حكم على هذا الجندى بميتة شنيعة لأنه أطاع ضميره المسيحى فعد خائناً من وجهة النظر الرومانية .

وقد بذل الدكتور محمد كامل حسين مجهوداً مخلصاً بحق ليعرض يوم الصلب هذا العرض الجديد الذى يستوعب كل الزوايا ، وسأعرض سريعاً للنقاط الأربع الرئيسية التى يقوم عليها الفهم المسيحى لدى المؤلف فى قريته الظالمة ، وهذه النقاط هى : فهمه لفكرة الخطيئة فى المسيحية ، ثم فهمه للصراع بين الضمير والجماعة ، ثم دعوته السلمية ، وأخيراً دعوته إلى فصل الدين عن الدولة .

٢ ــ فهناك أولا خطأ أساسى فى فهم المؤلف لفكرة الخطيئة فى المسيحية ، فهو يقول إن إحجام الحواريين عن نصرة المسيح يوم الصلب هى التى حددت مبادئ المسيحية وفلسفتها . فليست فكرة التكفير والفداء ، وهذا الحزن الغالب على طبع كبار المتمسكين بالمسيحية وخوفهم من الخطايا وحبهم لتعذيب النفس وإرهاقها ، وإكبارهم خطيئة آدم ، وإيمانهم أنها أصل للعذاب الذى تعرض له المسيح لينقذ الإنسانية من آثامها . . كل ذلك ليس إلا صدى لخطيئتهم الكبرى حين تركوا المسيح لأعدائه[١] .

ويقول فى موضع آخر على لسان الحواريين : فنحن إذا أنقذنا السيد المسيح أنقذنا الإنسانية كلها من عبء ستنوء به أبد الآبدين[٢] .

---

(١) قرية ظالمة ، مطبعة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٤ ، ص ١٣٥-١٣٦ .
(٢) المرجع السابق ص ١١٦ .

ومع ذلك فإن المؤلف نفسه يقرر أن الحواريين لم يحجموا عن نصرة المسيح يوم الصلب بل نشأ بينهم جدل طويل لم يحسمه إلا دخول رسول أوفدوه إلى المسيح يستطلع رأيه ، فإذاهو يحمل رسالته إليهم وهي أن ينصرفوا إلى العبادة والصلاة وأن يتركوه حتى يتم الله أمره فيه « وهو يقول لكم أنه سيلقاكم بعد أيام ثلاثة فى قرية من قرى الجليل . . وهو يحذركم من العنف ويلومكم على ما بدا منكم يوم قبض عليه »[1] وذلك إشارة إلى أنه زجر أحدهم لأنه استل سيفه فأصاب به أذن جندى . كما يذكر المؤلف[2] ويعترف المؤلف أن هـــذه الرسالة أحزنت الحواريين حزناً شديداً . فأين إذن كان إحجامهم الذى بلغ أثره من الضخامة بحيث أصبح أصلا لفكرة الخطيئة فى المسيحية ؟

إن الخطيئة فى المسيحية هي خطيئة آدم الأولى حين عصى أمر ربه ، والمؤلف يدرك هذا حين يتحدث قائلا « لعل التوراة حين قالت عن آدم إنه أول إنسان لم تقصد إلى أنه أول من مشى على رجلين بل تعنى أنه أول من أدرك الخطيئة وأول من أحس بأثر الضمير فأصبح بذلك إنساناً » ويقوم التفكير المسيحى على أن هذه الخطيئة تحتاج الى من يفديها ، أى أنها

(١) المرجع السابق ص ١٣٣ - ١٣٤ .
(٢) المرجع السابق ص ١٣١ .

تحتاج إلى الموت الذى يكفر عنها ، وبهذا يصبح موت المسيح — طبقا للتفكير المسيحى — ضرورة لا بد منها لخلاص البشر ، ومن ثم فلا يمكن أن يكون إحجام الحواريين عن إنقاذه من الموت — إن كانوا قد أحجموا — سبباً لتضخم الإحساس بالخطيئة لدى المسيحيين .

وضرورة موت شخص ليخلص الآخرين فكرة قديمة موجودة عند كثير من الشعوب التى كانت تقدم ضحايا بشرية لترضى الآلهـــة وتدفع شرها عنهم . وما موت أوزوريس وتقطيعه إرباً فى أنحاء مصر ليخصب تربتها إلا صورة من هذه الصور . وقصة الفداء نفسها تتكرر فى التوراة بصور مختلفة أهمها صورة الكبش الذى أوجده الله ليفدى به إسحق أو إسماعيل من الذبح .

ولعل لموقف الإسلام من فكرة الصلب دخلا فى فهم الدكتور المؤلف ، فالتفسير الإسلامى للآيات القرآنية التى وردت حول هذا الشأن يستبعد وقوع الصلب على المسيح ويرى أن الله رفعه إليه قبل أن يتم الصلب وهذه معجزة من معجزات النبوة ، بعكس ما لو تحقق الصلب . ولهذا ، فعلى ضوء الفهم الإسلامى لفكرة صلب المسيح يمكن أن يبرر تفسير المؤلف بأن الإحجام عن نصرة المسيح يوم الصلب هو الذى حدد مبادئ المسيحية وفلسفتها ؟

٣ ــ أما النقطة الثانية فهى أن المؤلف يحاول أن يوضح من خلال سطوره أن الصراع يوم الصلب كان صراعاً بين الضمير الإنسانى وبين النظام قانون الجماعة . يقول المؤلف « فى ذلك اليوم أجمع بنو إسرائيل أمرهم أن يطلبوا إلى الرومان صلب المسيح ، ليقضوا على دعوته . وما كانت دعوة المسيح إلا أن يحتكم الناس إلى ضميرهم فى كل ما يعملون وما يفكرون ، فلما عزموا أن يصلبوه لم يكن عزمهم إلا أن يقتلوا الضمير الإنسانى ويطفئوا نوره[١] » وفى موضع آخر يقول « إن أكبر الجرائم ترتكب فى سهولة ويسر ، إذا وزعت توزيعاً يجعل نصيب كل فرد أصغر من أن يضطرب له ضميره[٢] » كما يقول « إن الصالح العام لأخطر الأوثان وأشدها ضرراً حين يعبد فيطغى على أوامر الضمير »[٣] كما يقول أيضاً « إن الجماعة لا ضمير لها »[٤] .

أما أن الصراع كان بين الضمير الإنسانى ونظام الجماعة فهذا حق ، ولكن المؤلف لم يبين لنا لماذا كان المسيح يمثل الضمير ولماذا كان اليهود يمثلون العنصر الذى من شأنه أن يطفئ نور هذا الضمير ، والكتاب ملىء بالتأملات الفلسفية ،

---

(١) قرية ظالمة ص ٢ .

(٢) قرية ظالمة ص ١٩ .

(٣) قرية ظالمة ص ١٢٣ .

(٤) قرية ظالمة ص ١٩٠ .

فليس من الغريب على موضوعه أن يوضح مؤلفه ذلك لأنه لا يستعرض صراع الأحداث والأشخاص فقط بل وصراع الأفكار أيضاً .

والواقع أننا إذا قارنا بين الديانتين المسيحية واليهودية نجد أن المسيحية تمثل ديانة الفرد فى مقابل اليهودية التى تمثل ديانة الجماعة أو القبيلة .

ويشير المؤلف إلى هذا التصادم بين الديانتين وآثاره فى أكثر من وضع. فهو يتحدث على لسان رجل الاتهام فيقول «إن الخير والشر واضحان وضوحاً لا ريب فيه حين تتحدث عنهما التوراة ، وكنت أحسبهما لا يختلطان ، ولكن لم أعد أتبينهما على ما كنت أعهد من وضوح »[1] .

ويقول قيافا عن المسيح إنه لم يؤذ أى فرد من بنى إسرائيل ، ولن يؤذيه أى فرد منهم ، ولكنه يؤذى إسرائيل ، وجماعتهم هى التى ستنتقم منه وإن كره كل واحد منهم أن ينتقم منه بنفسه[2]. والمؤلف فى هذه الجملة واضح فى فهمه للديانة اليهودية أنها ديانة الجماعة وأن المسيحية تهديد لهذه الديانة بهذا الاعتبار ؛ ويستطرد قيافا قائلا عن المسيح « وهو إنما ذهب بالإيمان خطوة أبعد مما ذهب إليه موسى فى شريعته ،

---

(١) قرية ظالمة ص ٢٣ .

(٢) قرية ظالمة ص ٥٦ .

وما أرى ذلك كفراً بل هى سنة الله فى الرق »[1] ، ولكن رأى قيافا كان رأى فرد ، لا يعبر عن رأى اليهود كجماعة .

فالمسيحية أولا دين المحبة ، والمحبة هى التى تسود حين يحترم الفرد أخاه الفرد ، أما اليهودية فهى دين الثأر ، والثأر قانون القبيلة . يقول المؤلف على لسان أحد أبطاله « الله هو الحب رأى لا يضع من قدر الله ، ولكنه يرفع من قدر الحب . إن إله اليهود جبار هائل ، وقد يكون مصدر خير أو شر . ولكن إله هذا الرجل لا يكون إلا خيراً »[2].

وها هوذا ابن المفتى يقول عن المسيح « أيجوز لمثل هذا الرجل أن يرتفع فوق ما أمرنا به سبحانه وتعالى . إنه يأمر رجاله أن يحبوا أعداءهم ، ونحن وإن كنا أسلم عقلا من أن نستمع إلى هذا الكلام الخلاب لا نستطيع أن نسكت عنه ، فإن فيه القضاء التام على بنى إسرائيل[3] » ، ومعنى هذا الكلام بتعبير آخر أن فى المحبة قضاء على قانون الثأر .

وقد احترمت المسيحية أيضاً فردية المرأة ، يقول المؤلف « وأنكر قيافا إنكاراً تاماً ما حكم به صاحب الدعوة الجديدة فى أمر المرأة التى أراد الناس أن يرجموها »[4]، لأنه اعتبر

---

(١) قرية ظالمة ص ٦١ .
(٢) قرية ظالمة ص ١٥ .
(٣) قرية ظالمة ص ٣٢ .
(٤) قرية ظالمة ص ٥٥ .

هذا تهجماً صريحاً على أوامر الله ، وما كان إنكار قيافا لذلك اللون من التفكير إلا إنكاراً من الديانة التى لا تحترم إلا الجماعة للديانة التى تحترم الفرد . فقد منع المسيح الزواج بأكثر من واحدة ومنع الطلاق إلا لعلة الزنا من أحد الطرفين ، بعد أن كان يباح لليهود الزواج بأى عدد من النساء وتطليقهن لأى سبب كان .

وفى المسيحية – كما فى الإسلام – نجد أن كل فرد يتحمل تبعة أعماله فى الحياة الأخرى حيث الجنة والنار ، أما فى اليهودية فالمسئولية جماعية والعقاب دنيوى ، ولكى نوضح ذلك نورد ما جاء فى الأصحاح السادس من سفر يشوع عند سقوط أريحا مثلا « أحرقوا المدينة مع كل ما بها . إنما الفضة والذهب وآنية النحاس والحديد جعلوها فى خزانة بيت الرب » لهذا نجد أنه من الخيانة فى هذا النظام أن يأخذ الإنسان شيئاً لنفسه كما فعل عاخان بن كرمى بن زبدى بن زارح عندما قال « رأيت فى الغنيمة رداء شنعارياً نفيساً ومائتى شاقل فضة ولسان ذهب وزنه خمسون شاقلا فاشتهيتها وأخذتها وها هى مطمورة فى الأرض وسط خيمتى والفضة تحتها » ، فعد ذلك مخالفة للأوامر وخيانة منه ، ولم تقع المسئولية عليه وحده بل استحق أن يرجم هو وبنوه وبناته وبقره وحميره وغنمه وكل ما له .

وكما كانت المسئولية جماعية كذلك كان العقاب دنيوياً ، فالله ينتقم من الآباء فى الأبناء ، والآباء يأكلون الحصرم والأبناء يضرسون ، والثواب أيضاً دنيوى ، تقول التوراة : وأكثر نسلك حتى يصبح كنجوم السماء ورمال البحر ، وأكرم أباك وأمك لكى تطول أيامك على الأرض . وقد لا يعلم الكثيرون أن الجنة والنار لم يرد ذكرهما إطلاقاً فى الأسفار الخمسة الأولى والأساسية فى التوراه ، ووجودهما فى ديانة ما معناه أن الفرد يتحمل عبء أعماله حتى فى حياته الأخرى . وهذه فكرة لم تظهر إلا عند الجماعات المستقرة كما حدث فى مصر الفرعونية .

كذلك نجد أن الدين اليهودى كان ديناً قبلياً — أو هكذا كان مظهره — أى أن للجنس علاقة وثيقة بالدين ، وقد ينضم إلى أتباعه بعض الأجانب عنه ، ولكن ليس عن طريق الدعوة والتبشير بل عن طريق المجاورة أو المصاهرة أو الظروف الخاصة ، أما المسيحية فجاءت — كما جاء الإسلام — ديانة تبشيرية تخاطب الأفراد بغض النظر عن جنسياتهم وقبائلهم . يقول أحدهم فى أحد فصول « قرية ظالمة » تحت عنوان « فى دار الندوة » : إن حب الوطن فضيلة لا ينكر أحد قدرها ، ولكنها ليس غاية الفضائل فى هذا الباب . إن حب الوطن طور من أطوار الرقى الاجتماعى . فالرجل يبدأ محباً لنفسه ثم يتبين أن فى حبه لأسرته وحمايته لها ما يجلب له النفع ويمنع عنه من

الأذى ما لا يستطيعه وحده ، فتنشأ فيه عاطفة التضحية بنفسه فى سبيل أسرته ، ثم يتبين أن حبه لقبيلته أو مدينته أنفع ، ثم يتبين له أن حب الوطن والدفاع عنه أنفع . . إلا أن هذا ليس آخر المطاف ، بل سيأتى يوم يكون فيه النظام الاجتماعى كافياً لإقناع الناس أن حب الإنسانية والدفاع عنها أجدى على الوطن من حب الوطن وحده . وقد يكون هذا الرجل أول من بلغ هذه الدرجة من الرقى الخلقى » (يقصد بذلك المسيح) . ثم يستطرد قائلا « على أنى لا أكتمكم أنى لا أستريح إلى أخذ بنى إسرائيل بهذا المذهب الذى يضع الإنسانية فوق الوطن » ، ثم يبرر المتكلم الإسرائيلى هذا الرأى بأنه قد يكون بسبب محنة بنى إسرائيل التى جعلتهم ضعافاً أذلاء فى بلادهم ، وقد يكون ضعفاً منه ، فهو مقتنع بالتطور الجديد عقلا لكنه لا يؤمن به عقيدة[1] . وهكذا نجد أن مؤلف « قرية ظالمة » قد تنبه إلى هذا الفرق بين الديانتين وإلى المعركة النفسية التى يمكن أن تدور فى نفسية أحد الذين يشهدون هذا التطور .

وأهم ثورة للمسيحية على اليهودية هى أنها نقلت العبادة من المظاهر والمراسم إلى أعماق النفس ، ومن عالم الحس إلى عالم الضمير ، يقول المسيح « بماذا ينتفع الإنسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه ؟ » لهذا كان من المنطقى أن تصطدم هذه

---

(١) قرية ظالمة ص ٧١ – ٧٢ .

التعاليم التى تعطى للفرد كيانه وحقه فى الوجود ، بالتعاليم التى لا تعترف بقانون غير قانون الجماعة أو القبيلة ، وكان طبيعياً أن يقع الصدام بين المسيح الذى يمثل الاهتمام بالفرد وبضمير الفرد حتى قيل إنه أبو الرومانسية ، وبين اليهود الذين يؤمنون بديانة المجموع وديانة « شعب الله المختار » .

وليست الموعظة على الجبل ، وهى التى عقد لها المؤلف فصلا كاملا بعنوان « عود إلى موعظة الجبل » ليست إلا نقلا للعبادة من المظاهر والحس إلى عالم الضمير ، فقد جاء فيها « سمعتم أنه قيل للقدماء لا تزن ، أما أنا فأقول من نظر إلى إمرأة ليشتهيها فقد زنى بها فى قلبه . . سمعتم أنه قيل للقدماء لا تقتل أما أنا فأقول لكم لا تغضبوا . . . » .

٤ — والموعظة على الجبل تفضى بنا إلى دعوة السلام التى يدعو إليها المؤلف لا لأنه بصدد الكلام عن المسيحية فقط بل لأنه يؤمن بها فعلا موضحاً أن الحرب لا تعود بالفائدة إلا على قلة معينة ، فيقول إن الجندى الفاتح لا يتمتع بالسيادة إلا ساعة الفتح حين تعم الفوضى ، ثم يعود إلى حاله الأولى فلا يسود أحداً ممن لم يكن يسودهم من قبل ، ويصبح المجد مجد عشرة أو عشرين من أهل روما . وحد الاعتداء أن يوجد الجندى خارج حدود بلاده ليحارب قوماً آمنين فى ديارهم .

ولا شك أن الكاتب يشير من خلال حديثه عما وقع يوم

الجمعة منذ ألفين من السنين إلى مشاكل الحرب والسلام التي يواجهها العالم اليوم ، ويتخذ موقفه إلى جانب السلام في وضوح .

« وليست أحداث ذلك اليوم من أنباء القرون الأولى بل هي نكبات تتجدد كل يوم ، في حياة كل فرد ، فالناس أبداً معاصرون لذلك اليوم المشهود وهم أبداً معرضون لما وقع فيه أهل أورشليم حينذاك من إثم وضلال »[1] .

٥ — ومرة أخرى نجده يشير إلى مشاكل اليوم من خلال حديثه عما وقع منذ ألفين من السنين ، وذلك حين يتحدث عن وجوب فصل الدين عن الدولة ، تلك الدعوة التي نادى بها المسيح حين قال « أعطوا ما لقيصر لقيصر وما لله لله » — ولو أن الدول المسيحية لم تعمل بتلك الدعوة فيما بعد — ونحن نجد المؤلف يتحمس بدوره إلى هذا الفصل بين الدين والدولة فيقول « إن الذين يدعمون النظام بالدين يخطئون في حق الدين ، إن النظام من عمل الإنسان وهو ناقص وخاضع للتطور ولا يجوز ذلك على الدين »[2]. « ومن حمل السلاح أو آذى الناس دفاعاً عن الدين فقد وضع الدين فوق الله الذي يأمر بالحب لا بالقتل ، والله كفيل بحفظ دينه وليس في حاجة

(١) قرية ظالمة ص ٣ .
(٢) قرية ظالمة ص ١٠٠ .

إلى عبيد خاطئين ينقذونه ، وليس لأحد من العصمة ما يجعل رأيه فى زيغ العقيدة صواباً لا يأتيه الباطل إلى حد يسوغ فيه القتل . إن الذين يدافعون عن الدين بايذاء الناس إنما يدافعون عن رأيهم وحدهم ، بل أكثرهم يدافع عن حقوقه ومزاياه ، ويتخذ الدفاع عن العقيدة عذراً يعتذر به »[1] « ومن يعبد الدين نفسه عبادة تحمله على أن يتخطى حدود الضمير فيؤذى الناس فى سبيل حماية الدين يكون قد أشرك بالله »[2] وهكذا يرى المؤلف أن الدعوة إلى الدين يجب أن تكون على أن الدين إيمان وليس على أن فيه صلاحاً لأمور الناس الدنيوية[3] لأن الدين يحكم الضمير ، والجماعة لا ضمير لها ، وإنما يؤثر الدين فى النظم والجماعات وسياستها على طريقة غير مباشرة ، فهو يؤثر فى الجماعة حين يؤثر فى الأفراد .

* * *

ولا شك أن كتاب قرية ظالمة هو أقرب إلى العمل الفكرى منه إلى العمل الأدبى إذا كنا نحدد الإبداع الأدبى بالقصيدة والقصة والمسرحية ، ولا شك أن ثقافتنا العربية فى حاجة إلى

---

(٣) قرية ظالمة ص ٢٨٧ .

(٤) قرية ظالمة ص ٢٢٣ .

(٥) قرية ظالمة ص ٢٢٨ — ٢٢٩ .

المفكر حاجتها إلى الأديب ، وكتاب قرية ظالمة لون من ألوان هذه الكتب التي تثير مسائل فكرية لدى قرائها ، ولم يكن ما أثاره لدى من مسائل الفكر المسيحى إلا أحد الجوانب الفكرية الكثيرة التي يمكن أن يثيرها مثل هذا الكتاب .

النهر

لا يحتل أدب الرحلات فى أدبنا العربى المعاصر مكانة مرموقة ، بينما حظيت كتب الجغرافيين العرب القدامى بأخبار رحلاتهم ، ووصفوا لنا ما شاهدوه وما سمعوه . أما فى أدبنا المعاصر فيكاد يكون هذا اللون الأدبى منعدماً ، ولعلنا لا نستطيع أن نذكر غير رحلات محمد ثابت فى ربوع قارات العالم ، ورحلة أحمد حسنين فى الصحراء الغربية . ورحلة الدكتور حسين فوزى فى البحر الأحمر والمحيط الهندى كما صورها لنا فى كتابه « سندباد عصرى » . لهذا فإن كتاب « النهر » الذى نشره عبدالله الطوخى على حلقات فى صباح الخير أولا ثم فى كتاب فيما بعد ، يعد بحثاً للون أدبى طالما افتقدناه فى أدبنا العربى *

---

* مايو ١٩٦٢ .

ولا ينفرد كتاب النهر بانتمائه إلى أدب الرحلات فحسب، بل إنه ينفرد – فى مجال هذا اللون من الأدب – بتناول نهر النيل موضوعاً له .

ونحن نعلم أن المصريين القدماء كانوا يؤلهون النيل ، ويطلقون عليه اسم حابى ، كما تغنى شعراء الفراعنة بالنيل ، هذا إلى أن بعض الكتاب والشعراء فى الأدبين اليونانى واللاتينى قد تناولوا النيل بالوصف ، وكذلك فعل بعض الشعراء الأوروبيين فى العصر الحديث مثل كيتس وشلى ولى هنت الذين اتفقوا ذات يوم على أن يؤلف كل منهم أنشودة على سبيل المنافسة الفردية موضوعهاالنيل .

أما فى الأدب العربى ، فيقول الدكتور محمد عوض محمد : الذى نلاحظه من غير مشقة أن نهر النيل لم يجد فى الأدب العربى القديم من يعنى بشأنه ، سواء أكان الشاعر ممن زاروا مصر وأقاموا على ضفاف النهر أم ممن سمعوا به ، وكان من الجائز أن يصفه على السماع كما فعل شعراء الإنجليز [1] .

ومما يلاحظ أنه حين أخذ الأدب المصرى يعالج موضوع نهر النيل كان مستواه قد انحط كثيراً ، ونجد فى نثر ذلك العصر مجرد أوصاف سريعة متلاحقة غير متعمقة تحد من انطلاقها قيود السجع . كما أن شعر ذلك العصر كان أكثره

(١) الدكتور محمد عوض محمد : نهر النيل فى الأدب ، مجلة المجلة ، العدد ٨ ، ١٩٥٧ ، ص ٧ .

أكثره شعر مناسبات تحتفل فيها الدولة بالنهر مثل عيد الخليج[1].

أما الرحالة العرب أمثال ابن جبير وعبد اللطيف البغدادى والمسعودى ، فلم يذكروا النيل إلا فى إشارات عابرة ، فالنيل لم يكن هدف رحلتهم ، إنما كانت لهم أهداف أخرى أهمها أن النيل من القاهرة حتى قوص أو إدفو ، كان طريق الحج ، ومن هناك كانت القوافل تتجه إلى عيذاب (القصير حالياً) حيث تضيق المسافة بين وادى النيل والبحر الأحمر ، ومنها يعبر الحجاج إلى بلاد العرب فى طريقهم إلى مكة .

وربما كان ابن جبير وابن بطوطه من أكثر هؤلاء الرحالة ذكراً لنهر النيل ، فابن جبير الذى قام برحلته من القاهرة عام ٥٧٩ هـ (١١٨٤ م) كان يصف كل ما يطرقه من مدن وآثار وقبور للفراعنة وغيرهم ، ويقف دائماً عند المساجد والأسواق والهياكل العتيقة وما عليها من تصاوير الفراعنة ونقوشهم حتى وصل إلى قوص وكان مقامه فى النيل ثمانية عشر يوماً ودخل قوص فى التاسع عشر .

ويقول ابن جبير فيما يقول : إن الريح سكنت عنا فتربصنا فى الطريق ولو ذهبنا إلى رسم كل موضع يعترضنا فى شطيه يميناً وشمالا لضاق الكتب عنه ، ولكن نقصد من ذلك إلى الأكبر والأشهر .

---

(١) د . نعمات أحمد فؤاد : النيل فى الأدب المصرى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٢ . أنظر الفصلين الثامن والتاسع .

أما ابن بطوطه الذى قام برحلته بعد ابن جبير بحوالى مائتى عام (١٣٢٥ م) فكان يصف بعض البلاد التى مر بها ويقص ما سمعه من حكايات تتعلق بها ، غير أنه حين وصل إلى عيذاب وجد سلطان البجاه يحارب الأتراك وقد خرق المراكب فتعذر سفره إلى الحجاز ، واضطر إلى العودة إلى صعيد مصر . وقد أكذ عودته إلى القاهرة عن طريق النيل لأنه يصرح بقوله : وانحدرنا منها (أى من قوص) فى النيل ، وكان أوان مده ، فوصلنا بعد مسيرة ثمان من قوص إلى مصر . ومما يؤكد أن عودته كانت عن طريق النهر أنه يربط بين مد النيل وسرعة عودته إلى القاهرة حيث ساعد التيار على ذلك . ولم ير داعياً لأن يكرر فى عودته وصف ما سبق أن ذكره أثناء رحلته من القاهرة إلى الصعيد .

ويبدو أن زهد رحالة العرب فى الوقوف عند النيل يرجع إلى أنهم كانوا يعتبرونه مجرد مطية لا أهمية لها فى ذاتها ، فكما يركب أكثرنا اليوم القطار أو الطائرة فلا يهتم بوصف الركاب والعربات أو المقاعد ، كذلك يبدو أن الرحالة العرب لم يحاولوا أن يقفوا عند نهر النيل .

أما فى العصر الحديث فقد تناول النيل أكثر الشعراء ، ابتداء من البارودى إلى شوقى إلى حافظ إبراهيم الذى لقب بشاعر النيل إلى على محمود طه وزملائه من مدرسة الشعر الرومانسى .

أما النثر العربى الحديث فقد احتفى بدوره بنهر النيل ، وربما كان يحيي حقى أكثر أدبائنا احتفاء بنهر النيل لا سيما فى مجموعته القصصية « دماء وطين » ، وفى ذكرياته عن الصعيد التى سجلها فى كتابه « خليها على الله » . ففى قصته « أبو فودة » من المجموعة الأولى نراه يشبه فيضان النيل بالشهوات الحبشية ، ويشبه مجراه بحياة الإنسان ، فهو فى الصعيد شاب مفتون بنفسه ، لا يكاد يقترب من البحر حتى يصبح شيخاً مرت عليه آلاف السنين ، وقد تنازل عن نضاله مع الأرض . وفى كتابه « خليها على الله » يذكر النيل بالحب نفسه والسعادة نفسها ، فيصف مراكبه المحملة بالتبن والبلاليص ، وأهلها ما بين رجل يقفز فى خفة القرد ليتسلق الصارى ، وآخر يمسك الدفة ، إلى أن يقول : « يهتز قلبى حين يقال لى إن الجنازات فى بعض بلاد الصعيد تعبر النيل من الغرب إلى الشرق ، أحس أننى أعيش فى عهد الفراعنة ، وأظل أصور لنفسى تأرجح الميت فى القارب فوق المياه ينهى به حياته كما بدأها بتأرجحه فى المهد . وكانت لى جدة تقول ضاحكة إنها تتمنى أن تشيع هكذا جنازتها حتى تشم الهواء قبل أن تغيب فى قبرها » . وفى آخر ذكرياته عن وفاء النيل ، يذكر منظر الوادى قبيل الفيضان وقد جفت الأرض وتشققت ، حتى إذا بدت طلائع الفيضان رفعت النسوة رؤوسهن و « انطلقن

فى زغرودة مجلجلة اهتز لها قلبي ، كأنى أسمع لعلعة بوق جيش منتصر مقبل إلى أهله من بعيد » .

أما الأجانب فقد احتفل العشرات منهم بنهر النيل ، وكان وسيلة المواصلات الرئيسية بالنسبة لهؤلاء الرحالة أو السياح وأغلبهم من الإنجليز والفرنسيين والإيطاليين والألمان ، وكان الشرق بالنسبة لهم أرضاً مجهولة فى ذلك الوقت يقبلون لاستكشافها . وكان أكثرهم - لا سيما فى القرن التاسع عشر - يقوم برحلاته فى « دهبيه » أو مركب بخارى . وقد اهتم بعضهم بوصف الحياة الاجتماعية والشعبية فى القرى والمدن على شاطئ النيل . واهتم آخرون بالوقوف عند الآثار الفرعونية والإسلامية ، بينما جمع آخرون بين ذكر هذا وذاك . وسجل بعضهم رحلته على هيئة مذكرات ، بينما سجلها البعض الآخر فى رسائل كان يبعث بها إلى أهله وأصحابه ، وسجلها البعض الثالث كذكريات فيما بعد حين عاد إلى وطنه . وكان أغلبهم يذكر ما يسبق رحلته من إعداد للسفينة ، واتفاق مع بحارتها ورئيسهم ، وما يقوم بين هؤلاء البحارة من ائتلاف واختلاف كما يذكر ما تلقاه سفينته من عقبات بسبب الريح أو الجزر النيلية المختفية تحت سطح الماء ، أما لصوص النهر فلم يتعرض لذكرهم إلا قلة منهم على نحو مافعلت Amelia B. Edwards فى كتابها A Thousand Miles up the Nile وكانت بعض هذه الكتب - التى يرجع تاريخها فيما نعلم إلى القرن

السابع عشر - تكتب كدليل ومرشد للسائحين الذين يودون القيام بهذه الرحلة . كما أن كثيراً من الرسامين كانوا من بين هؤلاء الرحالة فسجلوا مشاهداتهم عن طريق لوحات قاموا برسمها وظهرت فى الطبعات المختلفة للكتب التى نشرها هؤلاء الرحالة . ومن المؤسف أن هذه المادة - على كثرتها وسهولة تناولها - ما تزال تنتظر الباحث الجغرافى أو التاريخى لتقديم دراسة عنها واستخلاص ما يمكن الإفادة منه .

فنهر النيل - بالرغم من عظمته وجماله وفضله علينا وعلى الحضارة واختلاطه بكل قطرة من شرابنا وطعامنا ودمائنا - لم يظفر من أدبائنا بمثل ما ظفرت به كثير من أنهار العالم الأخرى ، كنهر الفولجا الذى ألفت فيه الموسيقى وذكره أكثر من أديب روسى على نحو ما فعل جوركى فى ذكرياته ، ومثل نهر المسيسبى الذى ألف عنه مارك توين كتابه « الحياة على نهر المسيسبى » كما خصه بالذكر فى صفحات كثيرة من روايتيه الشهيرتين « توم سوير » و « هاكابرى فن » .

والواقع أننا نحتاج إلى أدباء - مثل عبدالله الطوخى - يخرجون من محيط تجارب المدينة والريف التى كاد أن يستهلكها التعبير فى الأدب العربى المعاصر ، ليحصلوا على تجارب جديدة ، على نحو ما كان يفعل هيمنجواى وموم وأمثالهما من كتاب الغرب ، وعلى نحو ما فعل عبد الحميد جوده السحار فى روايته « وكان مساء » وتقع أحداثها فى البلاد

الإسلامية ما بين شبه الجزيرة العربية وباكستان . وعلى نحو ما فعل فتحى غانم عندما كتب روايته الجبل وتناول فيها حياة أهل قرية الجرنة الجبلية .

وبالرغم من أن هذه الرحلة كان المفروض منها أن تكون رحلة صحفية ، إلا أن كاتبها — لخبرته الفنية — استطاع أن يرتفع بها إلى مستوى أدبى ناجح .

وهكذا تتضح لنا أهمية كتاب « النهر » ، فهو يجعل نهر النيل — لأول مرة فى أدبنا العربى — موضوعاً أدبياً مستقلا ، كما تتضح لنا مكانته بالنسبة لما سبقه من كتابات تناولت نهر النيل ، فهو يمتاز عنها بأنه أقرب إلى باب الأدب بل إنه يختلف عن كتاب مثل كتاب النيل لإميل لودفج فلا ذكر فيه لمعلومات جغرافية أو تاريخية كعمق النهر أو اتساعه أو الآثار الممتدة على جانبيه ، بل تكاد تتحقق فيه كثير من عناصر الفن الروائى ، لا سيما عنصر التشويق القائم على الترقب .

* * *

وفى البدء كان الملل ، ومن الملل خرجت فكرة الرحلة[1] لم يكن الهدف منها رؤية جديد بقدر ما كان الدافع إليها تجديد النفس[2] ، الرحلة إذن كانت رحلة فى . . . . تتخذ مظهر

---

(١) النهر ، الكتاب الذهبى ، العدد ٥٩ ، مؤسسة دار روز اليوسف القاهرة ، ص ٨ ، ٩ .

(٢) النهر ص ٩ .

الرحلة إلى . . . أن رحالتنا يقول : أريد أن أرى أناساً وأشياء وأحداثاً لم أرها من قبل . غير أنه ما لبث أن أردف قائلا : أريد أحاسيس تغسلني وتلدني من جديد[1] وهو يكرر هذا المعنى أكثر من مرة أثناء الرحلة[2] « هل أنا خرجت إلى هذه الرحلة بالمركب لأثبت أني بطل ؟ لا . . . أنا قمت بها في الأصل لنفسي قبل أن أقوم بها لأي سبب آخر »[3]. لم يكن ثمة هدف للرحلة إذن وان كان ثمة دافع إليها[4]. ولهذا فإنه كان يحس في أكثر من مرحلة من مراحل الرحلة أنه في معركة وليس في رحلة ، معركة لا بد أن ينتصر فيها[5].

ولم يسافر رحالتنا وحده بل اصطحب معه الرسام حجازي على نحو ما يحدث في قصصنا الشعبي حين يصاحب البطل في سفراته صديق ، يتفق معه في حدود ويختلف معه في حدود ويدور بينهما حوار صامت أو ناطق يكشف لنا عن شجاعة البطل أو مخاوفه أو آماله ، ويتيح لنا الاستماع إلى وجهة نظر أخرى قد يأخذ بها البطل وقد يتجاوزها بالرغم من إدراكه لها . ففي إحدى مراحل الخوف والخطر نستمع إلى عبدالله

---

(١) النهر ص ٤٠ .
(٢) النهر ص ١١١ .
(٣) النهر ص ١٢٥ .
(٤) النهر ص ١٧٩ .
(٥) النهر ص ٥٨ .

الطوخي يقول : أنا لست وحدى . . معى حجازى الصبور الهادئ كالجمل . . لو يئست سيقوينى . . ولو يئس هو فسأقويه[1]. وحجازى ليس زميلا فقط ولكنه صديق أيضاً[2] وقد اشترك فى الرحلة ليسجلها بالرسوم على نحو ما فعل الفنانون من الرحالة الأجانب الذين قاموا برحلات مثلها فيما مضى . ولهذا كان من المؤسف حقاً أن الكتاب حين طبع قد خلا من هذه الرسوم التى سبق أن نشرت فى صباح الخير ، وكانت لا تقل تعبيراً عن الكلمات ، ولهذا فقد افتقدنا الجانب الآخر من الحوار الذى كان يديره حجازى بريشته ، وكأنما الكتاب طائر بجناح واحد . ويبدو أن الاعتبارات التجارية ـ كما توهمها الناشر ـ قد تحكمت عند طبع الكتاب ، فأغفلت هذا المجهود الفنى ، الأمر الذى لم يكن يحدث عندما كان الرحالة الأجانب يقومون بنشر كتبهم عن مثل هذه الرحلة ، حيث كانت اللوحة ـ المحفورة أصلا على الخشب فى الغالب ـ تتضافر فى التعبير مع الكلمات .

وكان قد تم الاتفاق مع الريس أبو الريش على السفر فى مركبه وهى تتأهب للإبحار من ساحل أثر النبى بمصر القديمة إلى بنى سويف . وقد ذهب المسافران إلى المركب فى سيارة

---

(١) النهر ص ٥٨ .

(٢) النهر ص ١٠ .

أجره ، وكان هذا هو آخر عهدهما بالسرعة[1]. وإذا كانت السرعة لم تجد فى القضاء على الملل أو هى سببه ، فهل يمكن أن يكون البطء علاجاً له ؟

لقد وجدا أن عليهما أن ينتظرا شخصاً ثالثاً ترافقه خواجايه[2]. شد ما أسفت حين وجدت أن المركب تحاول أن تقلع بدون هذين الوافدين الجديدين ؛ فقد كنت متشوقاً – مثل رحالتينا – إلى التعرف على هذه الخواجايه ؛ وأخشى – بدونها – أن يتسرب الملل إلى أنا أيضاً ، وأود لو تصحبنا – قراء ورحالة – خلال مرحلة من رحلتنا . وكنت قد قرأت لزميلات لها – خواجايات مثلها – رسائل ومؤلفات يصفن فيها مثل هذه الرحلة فى القرن الماضى ، فقلت لعلها تحاول أن تجدد عهدهن . وعندما همت السفينة بالتحرك وخيل إلى أنها سترحل بدونها ، قلت إذن هى غلطة « فنية » من عبدالله أن يذكرها ما دامت ستختفى بهذه السرعة ، وما دام لن يكون لها دور بعد هذه المقدمة التى هيأتنا لاستقبالها . إلا أن ثمة قوة مجهولة رهيبة – وشكراً لها هذه المرة – بدأت تكشف عن نفسها وتعلن من الساعات الأولى سلطانها على الرحلة ، قوة لا يمكن السيطرة عليها ولا التفاهم معها . . تلك هى الريح ،

(١) النهر ص ١٣ .

(٢) النهر ص ١٦ .

وبدونها يدفع التيار المركب إلى الوراء[1] .

ومر مركب صغير تبادل بحارته الحديث مع « أبو الريش » ومن خلال حديثهم اتضح أن لصوص النهر سرقوا المركب الصغير فى خور العفاريت[2]. هذا هو عنصر من عناصر الإثارة والترقب .

وأخيراً أقبل الأستاذ إلياس ومس روبرتا ، فنانة أمريكية فى الخمسين من عمرها ، وإن كانت ما تزال تحتفظ بحيويتها[3] أذكرتنى على الفور بالليدى دوف جوردون التى كتبت أولى رسائلها من مصر عن رحلة مشابهة منذ مائة عام تماماً لظهور كتاب النهر ، وماتت فى دهبيتها ببولاق وقد أشرفت أيضاً على الخمسين .

وانتهت لحظات التأهب للرحلة ، ولكن . . . قبل أن تتحرك المركب كان الملل قد عاد من جديد ، والحماس للحظة الرحيل قد برد كثيراً وخفت حدته[4].

ثم ما يلبث أن يظهر خطر جديد ، عنصر آخر من عناصر الترقب ، فالنهر سكك ومسالك ، إذا لم يعرفها المراكبي فمركبه معرض للاصطدام والتوقف[5] مما يذكرنا بما يقوله

(١) النهر ص ٢٤ .
(٢) النهر ص ٣٤ .
(٣) النهر ص ٣٩ .
(٤) النهر ص ٣٩ .
(٥) النهر ص ٤٥ .

مارك توين أن على مرشد المركب أن يقرأ صفحة النهر كما تقرأ صفحة كتاب ، وأن تعرف مسالكه حتى فى الظلمة كما تعرف الطريق إلى بيتك ليلا .

وعندما سألت روبرتا « أبو الريش » لماذا يعود بمركبه فارغاً ، أجاب الرجل أن وسائل المواصلات الحديثة هى السبب[1]. تماماً كما حدث لنهر المسيسبى ، بل لمعظم أنهار العالم ، فعندما قام مارك توين برحلته بعد واحد وعشرين عاماً من عمله السابق كمرشد على سفن نهر المسيسبى ، وجد أن النهر الذى كان مزدحماً بالسفن قد كاد يخلو الآن منها بسبب استخدام مواصلات أكثر سرعة . ولخص لنا أبو الريش الموقف بقوله إن الزمن أصبح زمن سرعة[2] وضحك ضيوف المركب ولكن « أبو الريش » لم يضحك .

وبدأ دخول الليل ، وسير المركب فى الليل محفوف بالمخاطر ، فقد تصطدم بمركب آخر[3] وهذا خطر جديد يضاف إلى الخطرين السابقين « تضرب فى حجر ، أو يطلع علينا حد من أولاد الحرام »[4]. ومن قبل كان توقف الريح هو الذى يمنع المركب من السير ، أما الآن فان الريح موجوده ،

---

(١) النهر ص ٤٩ .

(٢) النهر ص ٥٠ .

(٣) النهر ص ٥٢ .

(٤) النهر ص ٥٣ .

ولكن الخوف هو الذى يمنعها من السر . « أليس هذا عيباً . . أن نبدأ رحلتنا بالخوف ؟ »[1] لهذا بدأ رحالتنا يشك فى إمكان وصوله إلى غايته ويتساءل ، أحقاً سنصل إلى أسوان[2] ؟

ويبدو أن الأخطار تتضافر معاً ، فتوقف المركب معناه إتاحة الفرصة لكى يقترف لصوص النهر جرائمهم . وعندما غنت روبرتا فى ظلمة الليل ، فى هذه اللحظة[3] زاد إشفاق على المركب ومن فيه ، مع أن عبدالله لم ير فيه إلا ما يبدد الوحشة . أما أنا فقد خشيت أن يسمعها لصوص النهر فيفطنوا إلى وجود المركب أولا ، ثم يتوهموا أن فيه حسناء تزيدهم إغراء على اقتراف جريمتهم . ويبدو أن الريس « أبو الريش » كان يتفق معى فى هذا الخوف ولو لم يصرح به ساعتها — حتى لا يتهم بالجبن — بل صرح به بعد زوال الخطر فى اليوم التـــالى[4] .

وعندما أعلن الريس أن مركبنا فى خور العفاريت هبط قلبى كما هبط قلب رحالتنا[5] . وقد نجح فى تصوير الفزع والخوف والتوتر ، حتى لأفزعنى معه . . فى الكلمات الفارغة

---

(١) النهر ص ٥٦ — ٥٧ .
(٢) النهر ص ٥٨ .
(٣) النهر ص ٦٤ .
(٤) النهر ص ٧٥ ، ٧٩ .
(٥) النهر ص ٦٨ .

التى كانوا يقولونها . . . فى الصورة المهزومة للريس أبو الريش فى الرصاصة التى أطلقها فى الظلمة للتحذير والإرهاب . . فى تهكم إلياس عليه فى وقت لا تهكم فيه . . فى توهم ظلال الأشجار قوارب مقبلة . . فما أفظع أن يباغت الرجل الرجل دون أن يرى الواحد منهما الآخر[1] .

هنا فقط ، وعند ظهور الخطر ، إختفى الإحساس بالملل ، وكأنما على إنسان هذا العصر أن يعيش إحدى حياتين : حياة الملل أو حياة الخطر .

وفى الوقت الذى نزلت فيه روبرتا وإلياس القرية التى رسا المركب على شاطئها للتجول فيها ورؤية أشياء لم ترها من قبل[1] ظل عبدالله وحجازى قابعين فى المركب يتبادلان الحديث عن الملل ، وكان قد تسرب إلى حجازى أيضاً — ولو أنه فى صورة أقرب إلى القلق — قائلا إنه لا يستطيع أن يرسم شيئاً[2] لهذا ما لبث أن غادر المركب — قبيل هبوط الليل — مع روبرتا وإلياس ليستقل القطار من المساندة إلى بنى سويف حيث ينتظر صديقه عبدالله ، بينما يستقله الآخران فى الاتجاه العكسى عائدين إلى القاهرة .

بهذا أصبح رحالتنا وحيداً — مع أبو الريش ومساعده

---

(۱) النهر ص ۷۱ .

(۲) النهر ص ۷۷ .

(۳) النهر ص ۷۷ .

دسوق — على شاطئ مظلم مجهول[1] وفجأة أقبل لص من لصوص النهر ، أعطانا عبدالله الطوخى صورة مقربة له ، فاذا هي صورة إنسانية ، لعلها لم تكن فى واقع الرحلة على هذا النحو ، إنما استطاع عبدالله الطوخى الأديب أن ينفذ إليها عبر الظاهر اللاإنسانى للص .

ثم بدأ الحديث عن النساء ، طلائع الإحساس بالحرمان ، عقبة جديدة تنبع من طبيعة الإنسان هذه المرة ، وتقف إلى جانب الريح واللصوص والمياه الضحلة . والحديث يدور حول إخلاص النساء ، ونساء المراكبيه بوجه خاص الذين يغيبون عن زوجاتهم شهوراً[2] .

ولم يعد هناك شيء فى النهر يستحق أن يراه الإنسان ولو بعين واحدة[3] شيء واحد فقط ، كان يجعله يفتح عينيه وينظر إليه ويستمع بلهفة وشغف : هذه البوابير التى كانت تمر بين الحين والحين إلى الشمال وإلى الجنوب[4] ولهذا ، وعند قرية الميمون ، غادر عبدالله المركب ، واستقل إحدى العربات ، وبعد دقائق كان فى بنى سويف يعانق صديقه حجازى .

---

(١) النهر ص ٨٨ .

(٢) النهر ص ١٠٤ ، ١٠٥

(٣) النهر ص ١٤١ .

(٤) النهر ص ١٢١ .

وفى بنى سويف إكتشف عبدالله أن جاجارين رجل الفضاء دار حول العالم فى ٨٩ دقيقة ، وكان هو قد قطع خمسة أيام من القاهرة إلى بنى سويف بمركب[1] وأسقف كنتربرى ينصح زعماء العـــالم بالتفاوض على سطح سفينة فى عرض البحر لحل مشاكل العالم ، فالعالم محتاج إلى المركب حاجته إلى الصاروخ[2] .

وفى بنى سويف لم يجدا وابوراً من بوابير النهر ، وبعد ثلاثة أيام من الانتظار قفزا إلى أتوبيس ، وبعد ثلاث ساعات كانا يهبطان المنيا . ودار حوار بين عبدالله وحجازى ، عبدالله يريد أن ينهى الرحلة وحجازى مصمم على مواصلتها .

ومن المنيا بدأت تجربة الوابور يقوده الريس أحمد ، وقد تنازل الريح الآن عن سلطانه أمام سلطان البخار ، وبدأ البحث عن شىء جديد ، غير أنه لم يكن هناك إلا زرع على اليمين وجبل على الشمال[3] لهذا فقد نصحهما حسين أفندى مهندس الوابور قائلا : أكتبوا عن الناس اللى فى الوابور[4] .

وكانت هذه نصيحة ذهبية قوبلت بالإهمال ، المهم أن يقطع رحالتنا المسافة التى فرضها على نفسه بأقصى سرعة . لهذا

---

(١) النهر ص ١٤٠ .

(٢) النهر ص ١٤٣ .

(٣) النهر ص ١٧٧ .

(٤) النهر ص ١٧٧ .

عندما علم أن سرعة الوابور لا تزيد عن ٣ كيلو فى الساعة تبددت الهالة التى طالما نسجها خياله حول وابور الإسكندرية[١] لقد ظن أنه تحرر من العقبات التى فرضتها الطبيعة على المركب لكنه سرعان ما وجد أنه يواجه العقبات نفسها : البطء ، والأراضى العالية والواطية التى تنغرس البوابير فيها دائماً . « ألم يكن أبو الريش يقول هذا وبالألفاظ نفسها تقريباً ؟ »[٢] بل ولصوص النهر[٣] ودواماته[٤] والحرمان والحنين إلى المـــرأة .

وهكذا أعلن عبدالله خيبة أمله فى الوابور ، ومن الغريب أنه حن إلى أيام المركب : أين سرسبة الماء التى كنا نحس بها ونسمعها والمركب تشق بنا طريقها بهدوء فى قلب النهر ؟ أصبحنا وكأننا فى مصنع عائم[٥] .

وهاجمه حنين العودة إلى بيته وزوجه وأطفاله ، ويدور الحوار من جديد بينه وبين حجازى ، ليتغلب على ضعفه ويواصل رحلته . وكأنما هو يوليسيس يتغلب على ما يواجهه من عقبة بعد أخرى وهو فى طريق عودته من حروب طرواده .

---

(١) النهر ص ١٧٩ .
(٢) النهر ص ١٨٠ .
(٣) النهر ص ١٨٣ .
(٤) النهر ص ١٩٠ .
(٥) النهر ص ١٨٢ .

غير أن بنيلوب زوجته وإبنه تلماك اللذين ينتظرانه فى وطنه أتيكا كانا هدف رحلته . أما رحالتنا فقد ترك زوجته وأولاده خلفه فبدت عقبة كبرى بالإضافة إلى ما يواجهه من عقبات . لهذا فقد بدأ عبدالله يكتشف أن المسير فى النهر .. مجرد المسير .. إنتصار ضخم يستحق التهنئة[1] كما اكتشف أخيراً سراً من أسرار ملله : « طوال الرحلة ، وموقفى من عذابات رجال النهر موقف المتفرج على المأساة .. فى المركب والوابور على السواء .. أليس هناك عمل أعمله .. أى عمل ؟ »[2] .

وتزحف الحمى على عبدالله ، أى تزحف عقبة جديدة تضاف إلى ما سبقها من عقبات فى سبيل مواصلة الرحلة ، ويئن فى مرضه قائلا : أنا لا أعرف ماذا أريد من حياتى .. أنا شهيد .. مجرد البقاء فى الحياة استشهاد .[3] طول عمرى وأنا غارق فى الحيرة[4] .

ومن أسيوط حتى أسوان ، زحف الملل على الملل ، وأصبح الأسلوب يعكس رغبة الخلاص من الرحلة — ومن التعبير عنها — بأقصى سرعة . وحتى حجازى — الذى يمثل جانب الإرادة والتصميم — يقول إن بعض الحيوانات تنقرض

(١) النهر ص ٢١٢ .
(٢) النهر ص ١١٢ .
(٣) النهر ص ٢١٧ .
(٤) النهر ص ٢١٨ .

لأنها لا تستطيع التكيف مع البيئة التى تعيش فيها وهو يحس أنهما ينقرضان شيئاً فشيئاً[1] .

ولهذا فعندما اقترب عبدالله من أسوان ، لم يكن قد بدأ رحلته بعد ، وما كان ليبدأها أبداً على هذا النحو . بدأ بالملل وانتهى بالملل مضافاً إليه أحزان النهر وعذابات رجاله . لقد تم مظهر الرحلة ، تم السفر من القاهرة إلى أسوان ، لكن فشلت الرحلة فى داخل النفس ، الرحلة الحقيقية التى كانت الهدف الأساسى . وكأنما عبدالله الطوخى ما كتب « النهر » إلا ليثبت أن الملل ليس نتيجة لرتابة الإيقاع فى العالم الخارجى كما توهم عند بدء رحلته . بل هو إحساس داخلى نتيجة لظروف أقوى وأسباب أعمق ، وليس تغيير المكان وطريقة الحياة إلا محاولة مصطنعة لا جدوى من ورائها للهروب من مواجهة السبب الأصيل لكل سأم ينتشر فى حضارتنا . فالنهر قصيدة من قصائد الملل فى عصرنا ، تشبه قصائد أليوت ، وقصص ألبرتو مورافيا الأخيرة — مع اختلاف الوسيلة والتعبير . وكأنما هى الوجه النثرى لقصائد صلاح عبد الصبور فى ديوانه « أقول لكم » فى أدبنا العربى المعاصر ، حيث يتردد صدى السأم ، وتستخدم إشارات إلى الرحلة على صفحة الماء استخداماً فنياً : فالمركب تحطمها الصخور ، وملاح هذا

---

(١) النهر ص ٢١٣ .

العصر يموت قبل أن يصارع التيار ، ويعود من بحار الفكر دون فكر . . .

وبسبب الانشغال المستمر بعالمه الداخلي شغل رحالتنا عن أشياء دقيقة حوله . ويمكن أن يتضح هذا بمقارنة سريعة بما ينبهنا إليه كاتب مثل مارك توين في روايته « هاكلبرى فن » فالغلام هاكلبرى وصديقه جيم لا يشكوان مللا ولا يهربان منه ، بل هما يقومان برحلتهما من جنوب المسيسبي إلى شماليه هرباً من القسوة والاضطهاد : هاكلبرى يشكو من قسوة أبيه ، وقسوة المدنية والحضارة عند الآنسة واطسون التى تبنته وتنازع أباه حق بنوته ، والزنجى جيم يريد الهرب من عبوديته فى الجنوب لينعم بالحرية المتاحة لأمثاله فى الولايات الشمالية . هذه دوافع مصدرها العالم الخارجى مباشرة ، ولهذا فإحساسهما أكثر يقظة بالنسبة لهذا العالم ، بينما هما لا يكادان يحسان بأية أزمة داخلية . فنجدهما مثلا أكثر احساساً بعالمى الأضواء والأصوات . فبينما المدن والقرى على ضفتى النهر عند عبدالله الطوخى كأنما تبتلعها الظلمة والصمت — فيما عدا لحظات قليلة — بمجرد هبوط الليل ، نجد ضفتى المسيسبى لدى مارك توين تختلج ببصيص الأنوار الخافته المنبعثه ليلا من المدن والقرى أو من السفن على طول النهر ، كما تسمع الأصوات من على بعد بوضوح فى هدأة النهر ابتداء من أصوات الرجال حتى نقيق الضفادع ، وهناك الإحساس أيضاً

بسعادة الحرية وأنك تمتلك كل شيء مما نفتقده تماماً في « النهر » .

يقول هاكلبري : وفي بعض الأحيان كنا نتمتع بالنهر كله وحدنا ، لفترات طويلة من الزمن . . كنا نملك كل شيء . . الشطآن والجزر في عرض النهر . . وكنا نرى كل شيء . . ضوء الشموع التي تلمع من وراء نافذة أحد الأكواخ . . وشرارة أو اثنتين تنبعثان من عائمة أو سفينة تجارية . . وكنا نسمع كل شيء . . صوت قيثارة أو أغنية تنبعث من إحدى العائمات . . والحق أن الحياة فوق العائمة كانت جميلة وحلوة[1] .

ولعل هناك سبباً آخر لهذا الاختلاف ، فالليل في النهر عند عبدالله الطوخي مظلم مقبض مخيف مزدحم بالخطر والمفاجآت غير السارة ، لهذا كانت العيون والآذان فيه متفتحة على أحجار النهر أو أصوات لصوصه أكثر مما هي متفتحة على أضواء مدنه وقراه أو نقيق ضفادعه ، ولهذا كان النهار هو أفضل أوقات السفر . أما هاكلبري وجيم ، فلأنهما هاربان ينشدان الحرية ، كان الليل هو أنسب الأوقات لرحلتهما إذ يجدان فيه ستاراً لهما ، فهو مصدر طمأنينة لا مصدر خوف ، ولهذا تنبهت أحاسيسهما إلى ما لم يتنبه إليه رحالتنا وصديقه .

---

(١) هاكلبري فن لمارك توين ، الفصل التاسع عشر .

وبالرغم من ذلك فإن عبدالله الطوخى تفوق فى التعبير عن رحلتيه ، رحلته التى تمت ورحلته التى لم تتم ، على كثير مما سبق أن قدمه فى مجموعتى قصصه « فى ضوء القمر » و « داوود الصغير » .

ولا شك أن عبدالله الطوخى قد استفاد بخبرته القصصية ، فاستطاع أن يرتفع عن المستوى التسجيلى للوقائع والأحداث ، وتمكن من الدخول برحلته فى دائرة الفن الروائى فجعل للشخصيات أبعادها الجسمية والاجتماعية والنفسية ، وبعضها يستمر من البداية حتى النهاية ، كما أن الابتداء بالملل والانتهاء به إلى جانب دلالته الموضوعية ، له وظيفته الفنية : فقد أضفى على الرحلة وحدة شعورية متصلة ، هذا بالإضافة إلى عناصر الترقب والإثارة والتشويق .

* * *

فالنهر إذن عند عبدالله الطوخى ليس مجرد المجرى ، ولا هو القرى والمدن الواقعة على ضفتيه بآثارها القديمة وحياة سكانها ، بل هو التعرف عليه بتذوق مياهه[1] وبالاستحمام فيها[2] إنه المرسى المزدحم بالمراكب والبوابير والصنادل والقوارب ، وحركة التفريغ دائرة على قدم وساق والأصوات

(١) النهر ص ١٥ .

(٢) النهر ص ٣٢ .

العالية والشمس العالية[1] وهو المركب ودفته وخنه ، وبحارته ولهجاتهم واصطلاحاتهم ، وعذاباتهم وأحزانهم ، وهو الريح الراكدة والريح العاصفة ، الريح التى تكاد تقلب المركب والريح التى تنقذه[2] ، وهو المركب تشق طريقها فى الموج وكل ما حولها ساكن مظلم حتى لكأن للزمن صوتاً وهو يعبر بحوراً وفراغات لا شكل لها ولا معالم[3] وضجة الوابور الفظيعة تأكل الصمت أكلا[4] ، وهو الأشجار وقمم المداخن على ضفتيه ، وانقطاع أخبار العالم والنظر إليه من بعيد ، ومقام سيدى أحمد النوتى الذى كان يأبى أن ينجس النهر ثم مات شهيده[5] ، وهو الشوق إلى عالم النساء والشك فى إخلاصهن والرجال فى النهر بعيدون عنهن ، وهو المرض والحمى والهذيان ، والحر الذى يسلب كل قدرة على الرؤية والتفكير ، وهو الطمى الذى يقال إن بشرة أوزوريس كانت فى لونه[6] يحمل قوة الإخصاب فى ذراته البنية فتعطى الأرض حياتها الخضراء ، وهو صديق الجبل يصاحبه فى سيره كأنهما

(١) النهر ص ١٤ .
(٢) النهر ص ١١٥ .
(٣) النهر ص ١١٤ .
(٤) النهر ص ١٨٠ .
(٥) النهر ص ١١٩ .
(٦) النهر ص ٢٠٣ .
(٧) النهر ص ١٩٥ .

رفيقان[1] يتعانق تاريخهما ويمتزجان[2]. إنه الصراع الخرافى مع ظلمة النهر ولصوصه وأحجاره وطرقه ومسالكه : عناصر الترقب والتوتر التى قاربت بين الرحلة وبين الفن الروائى .

وهو الملل أولا وأخيراً . . الملل ينخر فى النفوس سواء على المركب أو الوابور .

---

(١) النهر ص ٢٠٢ .

(٢) النهر ص ٢٠٤ .

كتب للمؤلف

العشـــاق الخمســـة : مجموعة قصص .. ط ١ - مؤسسة روز اليوسف
الكتاب الذهبى - ١٩٥٤
ط ٢ - الـدار القـومية
الكتاب المـاسى - ١٩٦١

رســـالة إلى إمرأة : مجموعة قصص .. مؤسســة روز اليـوسف
الكتاب الذهبى - ١٩٦٠ نفد

المســاء الأخــير : نــثر غنــائى .. دار المعــارف - ١٩٦٣

دراســات أدبيــة : النهضة المصرية - ١٩٦٤

تحت الطبـع :

اللامعقول فى أدبنا المعاصر .

مطابع كوستاتسوماس وشركاه
٥ شارع وقف الخربوطلي بالظاهر ج.ع.م
تليفون ٩٠٠٢٦٨ س.ت ١٣٤١١

مطابع كوستاتسوماس وشركاه
٥ شارع وقف الخربوطلى بالظاهر ج. ع. م
تليفون ٩٠٠١١٨ س. ت ٦٣٤١١

